افتتاحية . .

صور المثقف . .

❑ مالك صقور

لم يجر الحديث عن المثقف ودوره في الحياة العامة والمجتمع، فيما مضى، كما يجري في هذه الأيام. ربما انطلاقاً من (وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر)؛ وذلك لأن القناعة ترسخت على مر الأيام والعصور، عند الشعوب الراقية منها، وحتى المتخلفة، أن المثقفين هم الطليعة الواعية، وهم الروّاد الأوائل، وهم حملة مشاعل التنوير، والحرية، والتثوير. لكن هذه القناعة تخلخلت قليلاً أو كثيراً نتيجة مواقف المثقفين أنفسهم، ليس في هذه المرحلة، أو هذا العصر، بل على مرّ القرون. والأمثلة أكثر من أن تحصى عن المثقفين، وصفاتهم، وصورهم، وأدوارهم، حتى قبل ظهور مصطلح (الأنتليغنتسيا) أو (فئة المثقفين). وهذا أمر طبيعي، لأن المثقفين بشر في النهاية.

ظهر مصطلح (الأنتليغنتسيا) في فرنسا، وروسيا، في منتصف القرن التاسع عشر. لكن بقي تداوله في حدود ضيقة حتى ثلاثينيات القرن العشرين، فكلمة Intelligence الفرنسية، وIntellectual الإنكليزية تعودان إلى الأصل اللاتيني Intelligence. وهذه الكلمة تعني الشخص الذي ينشط في الميدان المعرفي (الذهني). وقد استخدمت الكلمة أيضاً، أو أطلقت على أصحاب (الاختصاص) باللغة الإنكليزية، و(أصحاب المهن الحرة) باللغة الفرنسية.

لكن في ثلاثينيات القرن العشرين طرأ انزياح على مفهوم هذه الكلمة. فقد حدّد القاموس الموجز الصادر عن جامعة أكسفورد مصطلح (الأنتليغنتسيا): (إنه فئة من الأمة تطمح للتفكير المستقل). كذلك تبعه القاموس الأمريكي (للعلوم الاجتماعية) الصادر عام 1932، فعرَف (الأنتليغنتسيا) أو (المثقفين) أنهم الذين يملكون المعرفة، واستخدامها في الجهد الذهني. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن قاموس العلوم الأمريكية الصادر عام 1944، أضاف إلى (فئة المثقفين) صفة أخرى، تتمثل في حكمهم القائم على التأمل والمعرفة الذي يعتمد الإدراكات الحسيّة. أكثر مما هو عند الناس الذين لا ينتمون إلى هذه الفئة.

ومن ثم، بدأ مصطلح (الأنتليغنتسيا) أكثر تداولاً في المعاجم، ولكن تعدّدت الشروح والتأويلات؛ منها مثلاً: (الأنتليغنتسيا) فئة من المتعلمين، الذين يشكلون قطاعاً من اختصاصي المعرفة داخل الأمة، والذين يقومون بدور ريادي في العمل الذهني والاجتماعي والسياسي.

* * *

يقول أدونيس: "**إن المثقفين طليعة القيادة، فليس الفكر والسياسة واحداً وحسب، وإنما لا نستطيع، فوق ذلك، أن نتصور سياسة عظيمة إذا لم تكن صادرة عن فكر عظيم. إن السياسة، هي كذلك إما تكون إبداعاً ثقافياً وإما أنها لا تكون**"(1).

أما إدوارد سعيد في كتابه "الآلهة التي تفشل دائماً". فقد كتب في الفصل الأول تحت عنوان: **(صور المثقف)**، "متسائلاً: "هل المثقفون مجموعة واسعة جداً أم مجموعة صغيرة للغاية من الناس مختارة بدقّة عالية؟".

ويجيب إدوارد سعيد قائلاً: "يتعارض الوصفان الأكثر أهمية للمثقفين في القرن العشرين على نحو جوهري حول هذه المسألة. فأنطونيو غرامشي، الماركسي الإيطالي والمناضل والصحفي، والمفكر السياسي اللامع الذي سجنه موسليني بين عامي 1920 و1937 كتب في كتابه (دفاتر السجن): "**كل الناس مثقفون. وبناء عليه يمكن للمرء أن يقول: لا يمارس كل الناس وظيفة المثقفين في المجتمع**"(2).

وهذا في رأي إدوارد سعيد، أن غرامشي نفسه يعطي المثل عن الدور الذي يعزوه للمثقف: "**فهو عالم اللغة الضليع ومنظم حركة الطبقة العاملة الإيطالية، وفي كتابته الصحفية أحد أهم المحللين الاجتماعيين المفكرين، كان همّه أن يبني ليس حركة اجتماعية وحسب بل تشكيلة ثقافية كاملة مرتبطة بهذه الحركة**" والمثقفون عند غرامشي نموذجان، الأول: **مثقفون تقليديون** مثل المعلمين ورجال الدين والإداريين الذين يواصلون فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل، والثاني: **مثقفون عضويون**، الذين يرتبطون بشكل مباشر بالطبقات أو المؤسسات التجارية التي تستخدم المثقفين لتنظيم المصالح وإحراز سلطة أكبر والحصول على رقابة أوسع.

ويستطرد إدوارد سعيد قائلاً: "في الجهة القصوى الأخرى ثمة تعريف جوليان بيندا الشهير للمثقفين **أنهم جماعة صغيرة من ملوك حكماء يتحلّون بالموهبة الاستثنائية والحس الأخلاقي العالي، وقفوا أنفسهم لبناء ضمير الإنسانية**"(3). لكن في الوقت نفسه، بقي بحث جوليان بيندا **(خيانة المثقفين)** حتى أيامنا هذه. ويُعد بحث جوليان بيندا (خيانة المثقفين) من الكتب الهامة التي تناولت المثقفين ومواقفهم السلبية، وتنازلهم عن مبادئهم، لكنه في الأخير يُبقي على عدد قليل يطلق عليه أنهم **(المثقفون الحقيقيون)**. والمثقفون الحقيقيون، وفقاً لتعريف جوليان بيندا، **يُفترض بهم أن يجازفوا بخطر الحرق أو النبذ أو الصلب، إنهم شخصيات بارزة رمزية** موسومة بنأيها الثابت عن الاهتمامات

العملية، ولذلك لا يمكن أن يكونوا أفراداً مدققين وذوي شخصيات قوية، وفوق كل شيء، يجب أن يكونوا في حالة تضاد مع الوضع القائم على نحو شبه دائم: لهذه الأسباب فإن مثقفي بيندا هم بشكل محتوم مجموعة من الرجال، صغيرة وبالغة الوضوح ـ هو لم يشمل النساء أبداً ـ الذين يطلقون أصواتهم الجهيرة ولعناتهم الفظة على البشر من علياء سمائهم"(4).

ومع أن إدوارد سعيد معجب بتحليل جوليان بيندا وتعريفه للمثقف الحقيقي الذي يبقى في رأيه أنه صورة جذّابة تفرض نفسها بقوة، سواء أمثلته السلبية فيها والإيجابية، ويُعدها مقنعة. إلا أنه يُعدّ أن تحليل غرامشي الاجتماعي كشخص ينجز مجموعة وظائف محددة في المجتمع أقرب كثيراً إلى الواقع من أي شيء يقدمه بيندا لنا لاسيما في أواخر القرن العشرين عندما أثبتت مهن جديدة كثيرة ـ مذيعون أكاديميون محترفون، محلّلوا كمبيوتر، محامو الألعاب الرياضية ووسائل الإعلام، مستشارون إداريون، خبراء في السياسة، مستشارون إداريون مؤلفو تقارير السوق المتخصصة، وفي الحقيقة حقل الصحافة الشعبية الحديثة بالكامل ـ كله يثبت صحة رؤية غرامشي"(5).

ومن ثم يضرب إدوارد سعيد مثالاً ميشيل فوكو الفيلسوف الفرنسي الذي يقول: **"إن المثقف الشمولي المعروف** (ربما كان جان باول سارتر في ذهنه) **فقد مكانه المتخصص**"(6).

ويتابع إدوارد سعيد عرضه لصور المثقف فيقول: "وامتد تكاثر المثقفين حتى إلى الرقم الكبير عينه للحقول التي أصبح فيها المثقفون موضوع الدراسة ـ ربما تطبيقاً لآراء غرامشي الرائدة في دفاتر السجن التي غالباً، وللمرة الأولى، رأت المثقفين، وليس الطبقات الاجتماعية هم أصحاب الدور المحوري في أشكال المجتمع الحديث"(7).

يقول إدوارد سعيد: "ومع ذلك فثمة خطر من أن صورة أو مثال المثقف يمكن أن تختفي في كتلة كبيرة من التفاصيل، وأن المثقف يمكن أن يصبح مجرد حرفي آخر"(8).

ويؤكد دعمه وقناعته لرأي غرامشي في المثقف: "بيد أني أريد الإصرار على أن المثقف فرد ذو دور اجتماعي محدد في المجتمع الذي لا يمكن اختزاله ببساطة لأن يكون حرفياً بلا ملامح، عضواً كفؤاً من طبقة يقوم بعمله وحسب، الحقيقة المركزية بالنسبة إلي هي، فيما أعتقد أن المثقف فرد وُهب قدرة لتقديم وتجسيد، وتبيين رسالة أو رؤية، أو موقف، أو فلسفة، أو رأي إلى جمهور ولأجله أيضاً".(9) ويذكر سعيد أيضاً الدراسات الكثيرة، المختلفة المتنوعة التي تناولت المثقفين يقول: تنهض أمام أعيننا مكتبة كاملة من الدراسات حول المثقفين المروّعة في مداها والمركزة بدقة في تفاصيلها، فثمة آلاف الدراسات التاريخية والاجتماعية المختلفة عن المثقفين متوفرة بالإضافة إلى عدد لا حصر له عن المثقفين والقومية، والسلطة، والتقاليد، والثورة، وهلم جرا...(10)

ويُعّد سعيد أن كل منطقة في العالم قد أنتجت مثقفيها، وأنه لا توجد ثورة في التاريخ الحديث من دون المثقفين، كذلك على نحو معكوس، الثورات المضادة لا تتم من غير مثقفين ((لقد كان

المثقفون آباء وأمهات الحركات، وبالطبع أبناؤها وبناتها وحتى أبناء وبنات الأشقاء والشقيقات))(11).

ويعود إدوارد سعيد في النهاية يضرب أمثلة عن روايات تورغيف (الآباء والبنون) التي يصفها بأنها أنشودة رعوية بسيطة هادئة، ورواية فلوبير (التعليم العاطفي) ورواية جويس (صورة الفنان شاباً) ليستخلص من الروايات نماذج المثقف.

* * *

مما تقدم يخلص القارئ إلى عدة صور للمثقف، فحسب أدونيس: إنه **المثقف الطليعي**، ووفق غرامشي: **المثقف العضوي والحقيقي**، ووفق ميشيل فوكو: **المثقف الشمولي**، ووفق إدوارد سعيد: **المثقف الثوري**، ويضيف هادي العلوي **المثقف الكوني**.

والمثقف الكوني حسب هادي العلوي، هو المتصوف أو التاوي، الذي يتميز بالتجرد الكامل واللا تشخّص واللا حدود واللا تناهي. ويقوم على الوحدة المطلقة بإلغاء المسافة بين الخلق والخالق والتوحد معهما.

ويضيف هادي العلوي صفات أخرى على "**المثقف الكوني**" الذي يفترض فيه عمق الوعي المعرفي والاجتماعي معاً، وعمق الروحانية في الوقت نفسه أي أن يكون قوياً أمام مطالب الجسد ومترفعاً عن الخساسات الثلاث، ويحاول هادي العلوي أن يقدم نموذج ((**المثقف الكوني**)) من خلال التماهي مع **أهل الحق في الإسلام والتاويين في الصين، والسيد المسيح** عليه السلام: **أي التماهي مع روح الخالق بعيداً عن السلطة والتعفف عن المال مردداً قول السيد المسيح، حين دعا إلى إخراج "الأغنياء من ملكوت الله"**. كما ويمنح هادي العلوي مثقفة الكوني هوية **معارضة** أي لقاحية كما يسميها لمواجهة التشخص والمحدودية والتناهي، وبذلك يفسح المجال أمامه لاختيار الطريق للوصول إلى الله(12)

والجدير بالذكر، أن هادي العلوي، يوّجه نقداً إلى المثقفين المعاصرين العرب، ولا يستثني أحداً، وذلك وفقاً لقياساته المسطرية حين يقول:

"المثقفون مأخوذون بالخساسات الثلاث، ويجعلونها في صميم العمل الثقافي، ويمضي إلى القول: "لقد سبقني إلى معاداة المثقف شيخنا فلاديمير لينين حين اتهمهم بالرخاوة والروح البرجوازية (13)

كما ويضع هادي العلوي أعداء "المثقف الكوني" في دوائر أربعة أسماهم الأغيار الأربعة وهم: **الحكام، والمثقفون، والرأسمالية، والاستعمار**، معبّراً في بياناته المشاعية وعلاقاته الروحانية في تحديهم خصوصاً، وأنه كان يعيش بفكره مع شيوخ الصوفية، فهو يقول عنهم: **"أنا أعيش بينهم، وأكلمهم وأنا دائم الحديث مع النفس في الخلوات مع لاوتسه إلى محي الدين بن عربي"(14)**

أما الأطروحة الثانية، عند هادي العلوي، والتي تتمم "**المثقف الكوني**" فهي: **أدب الحب**. وذلك على خلاف نظام الطبيعية الذي يعتمد على التضاد في وجوده وفعله، فإن مجال العلاقة الروحية بين البشر تقوم على مبدأ الشبيه يجذب الشبيه. وإن كان ديمقراطيس قد كشف عن اتحاد الذرات الذي يقوم على التناقض لا التماثل وهو ما أوضحته فلسفة هيراقلطيس والتاويين، فإن العلاقة بين روح الذكر والأنثى، بين الرجل والمرأة تقوم على التجاذب والتشابه، وحسب الحديث الشريف: **((الأرواح جنود مجنّدة، ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف))**

* * *

أما الأستاذ صالح سليمان عبد العظيم - مدرّس علم الاجتماع في جامعة عين شمس فيطلق على صور المثقف: **(أنماط معاصرة من المثقفين)**.

ففي رأيه أنه في الوطن العربي الآن، يعيش أنماط من المثقفين؛ هذه الأنماط مختلفة، مع أنهم يرتبطون بصناعة الأفكار وتداولها..

يقول: ((وإذا كان لكل مرحلة مثقفوها، فإن ما يمرُ به العالم العربي من تحولات على مستوى البنيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية قد ارتبط بظهور نوعيات جديدة من المثقفين، بخصائص جديدة أقرب ما تكون لما يحدث في مؤسسات المجتمع الأخرى، فالمثقفون الجدد - إذا جاز استخدام هذا التوصيف - لم يستطيعوا أن يميّزوا أنفسهم عن باقي الشرائح المجتمعية الأخرى، بل على العكس، أصبحوا في كثير من مواقع إنتاج الثقافة المختلفة، والجامعات منها بشكل خاص، أقرب في ممارساتهم وسلوكياتهم لعقلية الموظف والتاجر ورجل الشارع العادي))(15)، والمثقف في النهاية، حسب صالح عبد العظيم رغم أنه عضو فاعل في المجتمع مثله مثل غيره من باقي أعضاء المجتمع، إلا أنه يتميز عن الآخرين بأنه من صنّاع الأفكار والضمير الجمعي، حيث لا يشبهه في هذا السياق أي عضو آخر في المجتمع.

ولكن إذا تحول المثقف إلى مجرد موظف بيروقراطي، ولا يهمه إلا شكل المكتب، وساعة الانصراف من العمل، أو تحوّل إلى تاجر يهمه الربح وأسعار العمولات، أو يتحول إلى رجل شارع عادي لا يهتم إلا باليوميات، من مأكل وملبس، فإن ذلك يدعو للتوقف والتأمل، وإعادة النظر، بهذا الكائن الذي يزعم أنه مثقف).

يفصّل صالح عبد العظيم، حال المثقف في الماضي، والراهن، ويتحدث عن مؤسسات ثقافية كالجامعات، والإعلام، والصحافة، والمنتديات الثقافية والسياسية، ويقول إنه سابقاً وفي مراحل تاريخية سابقة، كان الحديث يتم عن **مثقف السلطة**، أو **المثقف المعارض**، أو **المثقف اليساري**، أو **المثقف الليبرالي**، لكنها في رأيه أنماط تم تحديدها من خلال الممارسات الحياتية اليومية للمثقفين، وارتبطت بحالة الاهتراء التي يشهدها واقعنا العربي من جانب وأوضاع المثقفين العرب المتدهورة من

جانب آخر بأنماط جديدة من المثقفين أقرب ما تكون إلى أنماط الشرائح المجتمعية الأخرى، وبناء على ذلك، فهو يصنّف أنماط المثقفين على الشكل التالي:

1ـ المثقف التاجر:

وهو من أبرز الأنماط المنتشرة بين المثقفين، يقول "وهو نمط ليس بالجديد على الساحة، لكنه انتشر بفعل عوامل عديدة وكثيرة، ومتناقضة في الوقت نفسه، ويُعد، أن هذا النمط قد استشرى بفعل ضعف الموارد المالية الناجمة عن العمل في حقل الإنتاج الثقافي، من ناحية، وزيادتها من ناحية أخرى. فمع ضعف العوائد المالية سوّق المثقف نفسه كسلعة قابلة للمساومة والمقايضة والتثمين، ويضرب مثالاً بالعامية: (ها تدفعوا كام؟)) وأصبحت هذه الكلمة أثيرة لديه، قبل الذهاب إلى ندوة أو مؤتمر، أو حتى إذا طُلب إليه أن يساهم بكتابة دراسة ما، ويضيف الباحث: ((وفي هذا السياق نجد أنه من المألوف أن يكتب المثقف في كل مكان، وفي كل الموضوعات، وأن يعيد ما يكتبه هنا وهناك، مع بعض التغيير الطفيف تارة وبنفس الطريقة تارة أخرى، ويشبه هذا النوع من المثقفين الفنانين والفنانات الذين يغنون بالملاهي الليلية. حيث يعيدون نفس الأغنية /النمرة في كل مكان يغنون فيه/ (16).

عن نمط المثقف التاجر، يفصّل صالح عبد العظيم، ويعطي أمثلة كثيرة، عن ((مثقفين)) بهذا الشكل وانزلقوا إلى هذه الحال، وهو يرى، أن الكثيرين من هؤلاء المثقفين، يعيش حالة من الإزدواجية النفسية بين كونهم مثقفين، على الأقل بالقوة، وبين كونهم تجاراً بالفعل.

2 ـ المثقف المؤسسة:

وهذا يرتبط بموضوع الذيوع والانتشار، نمط المثقف/ المؤسسة، حيث يصعب الفصل هنا بين المثقف وبين المؤسسة التي يديرها، أو يترأسها، فمع الارتباط القوي الذي حدث في عالمنا العربي بين السلطات السياسية من ناحية، وبين المثقفين من ناحية أخرى، منذ ما يزيد على نصف القرن وحتى الآن، لجأت السلطات إلى تعيين العديد من المثقفين لرئاسة المؤسسات الثقافية الخاضعة لسلطة الدولة في النهاية.

ويضرب أمثلة عن المنظمات والجمعيات الخارجية التي تُعنى بحقوق الإنسان، والمرتبطة بالدعوات القوية لدور حقيقي وفاعل في المجتمع، هنا، يقول عبد العظيم، ظهرت مجموعة أخرى من المثقفين، التي اكتسبت قوّتها ووجودها من علاقتها بهذه المؤسسات والهيئات والمراكز والمنظمات (17)، ومثل هذه الجمعيات، والمنظمات، وأفعالها، وسخائها، والبحبوحة التي يعيش العاملون فيها ولا يخفى على أحد، من هي الجهات التي تعمل بالسر والعلن، لاسيما في إغداقها الجوائز الثمينة أيضاً.

3 ـ المثقف الحبّوب:

يطلق صالح عبد العظيم هذه التسمية أو هذه الصورة، أو هذا اللقب، على أولئك، الذين تجدهم في كل ندوة، وفي كل مؤتمر أو في أي تجمع، أو أية مناسبة، "ويرتبط هذا المثقف بمجموعة من الآليات تسهّل له انتشاريته من ناحية، وتدعم له شبكة علاقاته الاجتماعية من ناحية أخرى، فهو مثلاً يعتمد على نعومته الحوارية، ودبلوماسيته، وفي أحيان كثيرة على أناقته ووسامته الشكلية، في تدعيم شبكة علاقاته، واقترابه من ذوي الحظوة والنفوذ الثقافيين"(18).

ويضيف الباحث، أيضاً، أن مثل هؤلاء المثقفين، تحظى به النساء، مع أن هذا النمط من (المثقفين والمثقفات) لا يقدمون أي منتج ثقافي فكري.

4 ـ المثقف المطيباتي:

"وفي هذا السياق ظهرت مجموعة أخرى من المثقفين الأكثر ارتباطاً بمقاييس اللحظة التاريخية الراهنة وتحولاتها البالغة، فهنا نمط المثقف المطيباتي الذي تجده في وسط الجماعة المثقفة يُرضي هذا، ويخفّف عن ذاك، وهو لا لون له ولا طعم ولا رائحة، كل هدفه إرضاء الجميع، من غير أن يخلق أية توترات فكرية، أو يكون له موقف محدد"(19).

ويفرّق الباحث بين المثقف المطيباتي، وبين المثقف الطيب الذي لا ينطوي على نوايا خبيثة أو سيئة، فهو فعلاً طيب، لكنه في النهاية يشبه المثقف المطيباتي من حيث أن حضوره يشبه غيابه، ومشكلة المثقف الطيب أن الجميع يؤكدون على طيبته ويدركون نواياه المخلصة، لكنه بسبب من ضعفه الشخصي، والأصح القول ضعفه الثقافي يضر بالمؤسسات التي يعمل من خلالها أكثر مما يفيد، لأنه يريد إرضاء الجميع، وكسب رضاهم.

5 ـ المثقف الصفيق:

هو نمط جديد مخالف للمثقف الطيب والمطيباتي، هو نمط المثقف الصفيق. وقد شاع هذا النمط مع سيولة البنى والمؤسسات الثقافية وبشكل خاص الجامعية منها والتي استقطبت أفراداً هم أبعد ما يكون عن البنيات الثقافية ومتطلباتها".

يركز الباحث على هذا النمط، ويبدو أنه خبير به، خاصة، للعاملين في الجامعات، فهم يأخذون الميّزات والاعتبارات الأكاديمية، وهم بعقلية الموظف الجامدة، ويضيف أيضاً إلى النمط الصفيق بعض العاملين في الصحافة إذ دخلوها، بالمجاملة، أو الإحسان، أو لقرابة عائلية، هؤلاء، يصفهم الباحث، بأنهم لا يمتلكون ثقافة، سوى المسمى الوظيفي، حيث يمارس أدواره بالقوة، ورغم أنف الجميع، وسلاح هؤلاء، ممن ينتمون إلى نمط المثقف الصفيق، حدّة لسانه، وصفاقة أساليبه، وشخصياته السيكوباتية، والصفاقة هنا لا تقتصر على حدّة اللسان، بل على قدراته

الجسمانية، وهذا النموذج موجود أيضاً بكثرة، خاصة، فيما يسمى خالف تُعرف، محاولاً أن يفرض نفسه بالقوة، رغم هشاشته، وضعفه الفكري والثقافي، بل يتباهى بكم جملة يردّدها، في كل مناسبة، ويحشر أنفه في كل نقاش أو حوار.

6 ـ المثقف الأستاذ الدكتور:

عن هذا النمط يقول: "وهو نمط لا تحركه في تعاملاته اليومية مع الآخرين سوى ذلك الإحساس بأستاذيته ودرجاته الجامعية، وتظهر مشاعر الأستاذية هذه بشكل خاص أمام أصحاب الدرجات العلمية الأقل. حيث تنتفض أحاسيس ومشاعر هذا الألف دال أمام من هم أقل مرتبة منه، حتى ولو كانوا أكثر منه علماً وإلماماً بموضوع النقاش أو الحوار"(20).

عن هذا النموذج حدّث ولا حرج، فبعدما أصبحت الشهادة تشرى وتباع، شاعت هذه الألقاب كثيراً، ولا يرضى صاحبها حتى لو كنت صديقاً حميماً إلا أن تناديه بـ(دكتور)، على الأقل في حضرة الناس، هؤلاء الناس مجوفون، ولا أعرف، لماذا لم يطلق عليه صالح عبد العظيم، لقب، أو نمط، أو صورة، المثقف الأجوف.

7 ـ المثقف الزوجة:

عن هذا المثقف، يقول الباحث: "وتطالعنا الساحة الثقافية بنمط جديد، يمكن أن نطلق عليه نمط (المثقف الزوجة)، وهو ذلك المثقف الذي يستمد رؤاه وعالمه من توجهات زوجته التي غالباً ما ترتكز إلى رؤى جامدة وربما متخلفة عن الواقع الاجتماعي، حيث يندهش المرء من طبيعة الأحاديث والرؤى التي ينطوي عليها هذا النوع من المثقفين، فمن حديث الأثاث المنزلي، وزواج البنات، والتدين المظهري، والخوف الشديد من الحسد و"القر" والكذب المستمر".. ويفسر صالح عبد العظيم ذلك، أن المرء يستغرب لأول وهلة حتى وكيف مارسها ويمارسها هذا المثقف بمثل هذا الإسهاب والتكريس. لا يجد المرء تفسيراً لهذه السلوكيات إلا إذا شاءت الأقدار وجمعته بعلاقات بأسرة المثقف حيث يكتشف أنه يردد حرفياً، رؤى، وسلوكيات وأفكار زوجته".

في رأيي، هذا اضعف الأنماط، وأبهتُ الصور، وإن وجدت، فلا يمكن أن تعمم، وربما نسي الباحث، عبد العظيم، أن المثقف الزوجة، يستلهم المثل القائل: (وراء كل عظيم امرأة)!!!.

ويختم عبد العظيم دراسته، قائلاً: "وفي تقديري أن هذه الأنماط قد أصبحت أكثر تسيّداً في الحياة الثقافية العربية، ولعل ما يكشف عن طبيعة التدهور الفكري الذي يواجهنا على كافة الأصعدة المجتمعية، كما أنه يكشف عن مدى صعوبات التغيير الاجتماعي والسياسي، التي تواجهنا في عالمنا العربي، فلنا أن نتخيل عبر مجمل هذه التشويهات التي أصابت قطاعاً كبيراً من

المثقفين ومستقبل الدور الذي يمكن للمثقفين أن يقوموا به، ومستقبل التغييرات التي نتوخاها، في مرحلة الاصلاحات الشرق أوسطية الأمريكية الإسرائيلية الجديدة"(21).

* * *

لا شك، أن في تصنيف الأستاذ صالح عبد العظيم، شيئاً من الصحة، لكنه سطّح الأمر حتى النهاية، ورسم لوحة هجائية (كاريكاتورية) عن أنماط أو صور المثقف، وأغفل أو أهمل قطاعاً كبيراً، أو على الأقل، الكثيرين من المثقفين المبدعين الذين لم يتلوثوا، ولديهم المناعة، والحصانة، من أن يُباعوا، أو تموت ضمائرهم.. ولقد ردّ بعض الكتاب والمثقفين عليه، وافقوه في أشياء وعاتبوه، أنه نسيّ **المثقف الإيجابي**.

أما بعد!

هذه بعض صور (المثقف)، وكما قال إدوارد سعيد، إن مكتبات بالجملة، وآلاف الدراسات دبجت عن المثقفين. لكن السؤال: أين نحن اليوم؟ وأية ثقافة ننتج؟

هل مثقفنا بخير؟

هل مثقفنا فاعل، ومؤثر؟

وأخيراً:

وبعد أن قرأنا تعريف (المثقف)، وشاهدنا (بعض) صوره، أقول:

إن المثقف، هو العارف ــ (من المعرفة).

وليكن هذا المثقف العارف ما يكون: كونياً، شمولياً، ثورياً، يسارياً، يمينياً، إنْ لم يوظف ثقافته، في خدمة وطنه، ومجتمعه، وإن لم يكن نبراسه، وهدفه، وغايته هو الإنسان، إن لم يسع ويناضل في سبيل الخير، والحق، والحرية، والعدالة، والمساواة، فلا خير فيه، ولا خير من ثقافته.

رئيس التحرير

هوامش:

(1) أدونيس ـ فاتحة لنهاية القرن ـ دار العودة ـ بيروت، (بلا تاريخ) ـ ص 183.
(2) إدوارد سعيد: الآلهة التي تفشل دائماً، دار الكاتب العربي، دار التكوين ـ ترجمة: حسام الدين خضور (بلا تاريخ)، ص 17.
(3) المرجع نفسه ص 18.
(4) المرجع نفسه ص 20.
(5) المرجع نفسه ص 22.
(6) المرجع نفسه ص 23.
(7) المرجع نفسه ص 23.
(8) المرجع نفسه ص 24.
(9) المرجع نفسه ص 24.
(10) المرجع نفسه ص 23.
(11) المرجع نفسه ص 23.
(12) المرجع نفسه ص 24.
(13) أخبار الأدب ـ هادي العلوي، شروط المثقف الكوني عدد 477 ـ شهر أيلول ـ 2002 ـ ص 30.
(14) المصدر نفسه ص 30.
(15) المصدر نفسه ص 31.
(16) أخبار الأدب، صالح عبد العظيم، أنماط معاصرة من المثقفين عدد 613 ـ شهر نيسان 2005 ـ ص 6 ـ 7.
(17) المرجع نفسه ص 6 ـ 7.
(18) المرجع نفسه ص 6 ـ 7.
(19) المرجع نفسه ص 6 ـ 7.
(20) المرجع نفسه ص 6 ـ 7.
(21) المرجع نفسه ص 6 ـ 7.

□□

ماهيّة الأسطورة وطبيعتها ..

□ د. عبد الله الشاهر

مقدمة

قلّما يتفق باحثان حول مفهوم محدد للأسطورة، كمفهوم معرفي من جهة، وعلاقة هذا المصطلح بمصطلحات أخرى، تتناص معه، في مفهومها من جهة أخرى، لذلك فإن تبايناً شديداً فرض نفسه في تحديدها كمصطلح، وفي تحديد مكانتها وأهدافها...

فمن الباحثين من يرى أن الأسطورة خرافة(1)، ومنهم من يراها حقيقية، ومنهم من لا يفرق بينها وبين التاريخ، أو بينها وبين الخرافة، ومنهم من يراها محض أكاذيب ومنهم من يرى أن لها امتداداً في حقل الواقع، وآخر يرى أن الشخصية التاريخية التي كان لها دورها الإنساني في صنع التاريخ والدفاع عنه، تصبح مع الصيرورة التاريخية رؤية أسطورية، وحالة جمالية تفوق حد التخيل.

إن هذا الاختلاف في تحديد مكانة الأسطورة وأهميتها، أدى إلى إخضاعها إلى مناهج فكرية عديدة، تعاملت معها وفسرتها، بهدف تحديد معناها، ومنطلقها، وطبيعتها... فما هي الأسطورة إذن...

ـ الأسطورة لغة واصطلاحاً:

الأسطورة حكاية مجهولة المؤلف، تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، يفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية، وهي الجزء الكلامي المصاحب للطقوس البدائية حسب رأي الكثير من الباحثين.

والأسطورة في اللغة تعني: الأساطير هي الأحاديث التي لا نظام لها، واحدتها إسطار وإسطارة بالكسر، وأسطورة بالضم، يقال سطر فلان يسطر، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، أي أنه يؤلف ما لا أصل له(2).

والمعاجم العربية في اللغة لا تعطي المدلولات الحقيقية لكلمة "الأسطورة" فالأساطير في هذه المعاجم هي "الأحاديث التي لا نظام لها"(3)" وعليه

فإن المفهوم اللغوي لا يختلف عن المفهوم الديني بل يبدو أن المعنى اللغوي استند في معطياته إلى المفهوم الديني إذا أجمع على أن الأساطير هي أكاذيب وأباطيل(4).

وقد وردت الأسطورة في سبع مواضع من كتاب الله العزيز بصيغة الجمع مضافة إلى كلمة الأولين على لسان الكافرين والمنافقين والمنكرين لكتاب الله، وهذا يدل على مفهوم مهم للأسطورة، بوصفها أكاذيب وأباطيل، لذلك استعمل القرآن الكريم لفظة الأساطير فيما لا أصل له من الأحاديث، إذ وردت في قوله تعالى: ﴿وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا، إن هذا إلا أساطير الأولين﴾(5)، وفي قوله تعالى: ﴿وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا﴾(6).

أما الأسطورة في الاصطلاح: فهي حكاية غريبة خارقة، ظهرت في العصور الموغلة في القدم، تناقلها الذاكرة البشرية عبر الأجيال، وفيها تظهر آلهة الوثنيين وقوى الطبيعة بمظهر بشري، ويصف الدكتور عبد الرضا علي الأسطورة بأنها الوعاء الأشمل الذي فسّر فيه البدائي وجوده، وعلّل فيه نظرته إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة من خلال علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية، مازجاً فيها السحري بالديني، وصولاً إلى تطمين نفسه، ووضع حد لقلقه وأسئلته الكبيرة(7).

وبشكل عام فإن الأسطورة بمعناها اللغوي تقاربت مع معناها الديني، وربما تطابقت معه والسبب في ذلك أنها حكايات أو تصورات أو رؤى لا دليل على صحتها، وأنها تنقل متوارثة ولذلك تعد الأساطير قصصاً خيالية، ترتبط بالظواهر والكوارث الطبيعية وتفسيرها..

فقد تصور الأولون، المطر إله يصب الماء من إناء بالسماء، والريح له إله ينفخها بمراوح، والشمس إله لأنها تضيء الكون وتشعل النيران(8).

ومهما يكن من أمر فإن الأسطورة تعد حكاية شعبية مقدسة لشعب أو قبيلة بدائية، متوارثاً ولها صلة بالإيمان والعقائد الدينية، كما أنها تعبر عن واقع ثقافي لمعتقدات الشعوب البدائية، وعن الموت والحياة، ومن خلال الملاحم الأسطورية تروي الشعوب روايات عن أجدادها وحروبهم وانتصاراتهم، ورواية السير الشعبية الملحمية ذات أهمية خاصة فيها، ولكن لا تعد الأساطير تاريخاً يعتمد عليه لأنها مرويات خرافية من صنع الخيال لكنها لشرح معنى الحياة والوجود، صنع بمنطق عاطفي، كاد يخلو من المسببات، امتزج فيها بالتاريخ، والعلم بالخيال، والحلم بالواقع، وبعبارة أخرى فإن الأسطورة هي الجزء الكلامي المصاحب للطقوس البدائية حسب رأي الكثير من الباحثين، إلا أن البعض من هؤلاء يؤكد "أن الطقس الأسطوري أسبق من الأسطورة"(9).

ويجدر القول أن الأسطورة هي ترجمة لكلمة "Legend(10) التي تعني أنها قصة متوارثة تتعلق بالقديس، وهناك من يفرق بينها وبين كلمة Myth(11) باعتبار أن هذه الأخيرة تعني الخرافة، ويرى وديع بشور (12): أن كلمة أسطورة مشتقة من الأصل اليوناني، غير أن هذا التوجه بعيد نسبياً من حيث الأصل اللغوي، وربما يكون هناك شيء من التقارب في الأصل الاصطلاحي.

لقد ظهرت الأساطير القديمة عند البابليين والفراعنة والرومان والإغريق، والعلم المختص بدراستها هو علم الميثولوجيا أو علم الأساطير، وكلمة ميثولوجيا تستعمل للتعبير عن إنتاج معين

لخيال شعب من الشعوب في شكل حكايات وروايات تتناقل جيلاً فجيل، وتسمى هذه الروايات والحكايات عند الإغريق "ميثوي" Mythoi ومعناها ألفاظ وكلمات وعلى الرغم من أن كلمة ميثولوجيا لا تعني أكثر من "قص الحكايا" إلا أنها تستعمل الآن لتدل على الدراسة المنظمة للروايات التقليدية لأي شعب من الشعوب، أو لكل الشعوب بقصد معرفة الطريقة التي تمت بها حتى أصبحت رواية تروى، وإلى أي مدى كان الاعتقاد بها، وكذلك بقصد حل المشكلات الأخرى المتعلقة بها مثل علاقتها بالدين وأصوله.

إن الأصل اللغوي والاصطلاحي يتبعان لدى كل الشعوب على ما يبدو إلى نشأة الأسطورة، ولهذا حاول بعض الباحثين تفسير نشأة الأسطورة والتعرف على بداياتها، وأسباب ظهورها للوقوف على ضبط تعريفي واصطلاحي للأسطورة.

ـ أنواع الأسطورة:

يرجع منطق الأسطورة بشكل عام إلى حاجة الإنسان الأول إليها، وقد حاول العلماء الوقوف على أسباب ودواعي وحاجة الإنسان إلى ابتكار وابتداع الأسطورة، وقد طرحت عدة نظريات حاولت أن تقارب منطق الأسطورة البدائي ورده إلى الأصل وكان لكل نظرية مؤيدوها ومعارضوها، ومن خلال هذه النظريات المتعددة قام الباحثون بتقسيم الأسطورة كمنطق بدائي إلى أربعة أنواع رئيسية هي:

النوع الأول: الأسطورة الدينية الطقوسية:

حيث ذهب بعض العلماء والباحثين إلى أن أصل الأسطورة هو الدين أو أن الأسطورة هي أصل الدين في مراحله الأولى، وقد قال أصحاب هذه النظرية في معرض حججهم أن الدين كلما كان أكثر بدائية كانت الأسطورة هي قوامه.

والأسطورة الدينية هي التي عالجت طقوس العبادة وارتبطت بها، ويذهب "لويس سبنس(13)" إلى أن الأسطورة في الأساس كانت نمطاً من أنماط طقوس العبادة وقد بدأت من خلال طقوسية دينية رقصية إيمائية ثم تحولت إلى أناشيد دينية ثم حفظت أو دونت على شكل نقوش تصويرية، ثم أسطرت كتابياً وأخذت شكلها الذي انتقل بين الحضارات، وهي ـ أي الأسطورة ـ بشكل عام تقوم على منطق غير واقعي، توهمي، روحي، خيالي، ولا تعتمد على منطق تاريخي، ولا يمكن قبولها إلا على مبدأ إيماني.

النوع الثاني: الأسطورة التاريخية:

يرى "جيمس فريز(14)" إلى أن الأسطورة هي عبارة عن محاولة الإنسان لتفسير الكون والطبيعة وتبدلاتها، أما "ماكس مولر" فيرى أن الأسطورة تمثل مرحلة أصيب بها العقل البشري بالجنون وهي مرحلة ضرورية في التطور التاريخي في الفكر الإنساني.

فأساطير "التكوين" وأساطير "الخلق(15)" هي ترجمة لذاكرة عميقة في الإنسان وهذه الأساطير قابعة في الذهن البشري يقوم الإنسان بالتعبير عنها حسب حيثياتها الحضارية وكذلك فإن الذاكرة تقوم بالتعبير عن نفسها غير الواعية والتي كانت قد قامت بتسجيل تجربتها في الحياة إلى ما قبل مرحلة الوعي الإنساني الفردي والجماعي.

النوع الثالث: الأسطورة الرمزية:

إن هذا النمط من الأساطير الذين يتضمن بعداً رمزياً يجعل أصحاب هذا الاتجاه يرون أن الأسطورة تخرج من منطقة ما قبل الشعور الجمعي لتتوسط بين الواقع والحلم، في الوقت

الذي تميل فيه إلى الخرافة كنمط خاص من أنماط الأسطورة.

ويذهب أصحاب مدرسة التحليل النفسي وعلى رأسهم "فرويد ويونغ" إلى أن "الأسطورة تنبع من الجهاز اللاشعوري في الإنسان(16)"، وتعتبر الخرافة أحد أنماط الأسطورة الرمزية إلا أن الأسطورة تميل إلى النمط التدويني على عكس الخرافة، وبصيغة أدبية شعرية إذ أنها تعتبر قصيدة شعر للأنا الجماعية العليا، تقوم على تصوير الواقع بطريقة ميتافيزيقية أي تقوم بتصوير ظل الواقع على الزمكان.

النوع الرابع: الأسطورة الطبيعية:

وهذا النوع من الأساطير حاول الإنسان من خلال تفسير الطبيعة والكون بما فيها الزمان بعد أن اعتقد البشر بوجود مفهوم الروح، وقد استغل الكهنة هذا المفهوم بادعائهم أنهم على اتصال مع هذه الأرواح، ويذهب أصحاب هذا المنهج الطبيعي إلى أن الأسطورة أتت بعد أن أدرك الإنسان جهله، وقد وظف الأسطورة كمرجع معرفي يجيب عن أسئلة الإنسان الأولى، وهنا يمكن الإشارة إلى أن البدائية هي تشديد على انزلاق المفهوم نحو فكرة الأقدمية المنطقية لا التاريخية، وفي هذا الإطار يمكن اعتبار المجتمعات القديمة مجتمعات بدائية ليس لأنها "متخلفة" بل لأنها تجسد منطقياً أولى الأشكال الهيكلية للاجتماع البشري(17) تفسير الأسطورة على أنها فعل خارق له أساس بشري/أو هي صناعة بشرية لأفعال وأقوال تقوم بها شخصيات ابتدعها الفكر البشري بطريقته تلبية لحاجة قائمة، أو رغبة في الوصول إلى تفسير معين يتوافق والمشكلة أو الظاهرة القائمة وهذا جاء تماشياً مع المستوى المعرفي للفكر الإنساني بمراحله المختلفة.

إن منطق الأسطورة البدائي بأنواعه المختلفة كان قاعدة الانطلاق للتفكير العلمي إذ إن الإنسان ومنذ ذلك الحين بدأ يطرح أسئلته حول ما يحيط به من موجودات وعلى ما يشاركه في هذا الوجود، وما هي القوى التي كونت هذا الوجود، وهي أسئلة مشروعة تحاول تفسير الوجود الإنساني وقوى الطبيعة المؤثرة فيه.

إن الأسطورة فعلاً هي بداية مرحلة وعي الذات، أو بالأحرى هي بداية شعور الإنسان أنه مكوّن مستقل عن عوامل الطبيعة.

ـ ماهية الأسطورة وطبيعتها:

تحكي الأسطورة قصصاً مقدسة، تبرز ظواهر الطبيعة، أو نشوء الكون، أو خلق الإنسان، وقد تنوعت مواضيعها، إلا أن تنوع الأساطير يؤدي حتماً إلى تنوع أغراضها، وهذا التنوع أدى كذلك إلى تنوع المناهج التي تناولتها بالدراسة والبحث، فهي إن صح التعبير وكما وصفها البعض متاهة عظمى من حيث ماهيتها، لذا نجد الكثير يلجأ إلى تعابير فضفاضة تمتاز بالتعمية والمطاطية إلى حد يفقدها الدقة والتشخيص والتمييز.

أما من حيث الطبيعة فإن للأسطورة طبيعة الشعر، الذي يظل عصياً على أي وصف ولعل صعوبة طبيعة الأسطورة متأت من المطلق الذي تنزع إليه، كونها، على حد تعبير بعضهم، نظاماً رمزياً، وبالرغم من امتناع الأسطورة على التفسير العقلاني فإن طبيعتها تستدعي البحث العقلاني، الذي تعزى إليه شتى التفسيرات المتضاربة والتي ليس فيها ما يفسّر الأسطورة تفسيراً شافياً.

إن القدماء لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري، لا من حيث الماهية، ولا من حيث الطبيعة عن غيره من بين ما تركوه لنا من حكايات وأناشيد وصلوات وما إليها.

ففي بيوت الألواح السومرية والبابلية، نجد النص الأسطوري مبعثراً بين بقية النصوص، ثم إن عنوان الأسطورة غالباً ما كان يتخذ من سطره الافتتاحي الأول(18) شأنه في ذلك شأن بقية النصوص الطقسية أو الملحمية، أو الأدبية البحتة، وهذا ما نراه في التراث الإغريقي، وكذلك في التراث البابلي في بلاد الرافدين.

ومن أهم هذه الأساطير في بلاد الرافدين أسطورة "جلجامش" التي تتناول موضوع الخلود وتحتوي في ألواحها أيضاً قصة الطوفان التي جاء ذكرها في التوراة والقرآن الكريم.

أما أسطورة البطل الإله فهي التي يتميز فيها البطل بأنه مزيج من الإنسان والإله "البطل المؤله" الذي يحاول بما لديه من صفات إلهية أن يصل إلى مصاف الآلهة، لكن صفاته الإنسانية دائماً تشده إلى العالم الأرضي، وقد سيطر هذا النوع على طبيعة الأسطورة الإغريقية أسطورة من حيث الطبيعة والماهية معاً هي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وأنها سجل أفعال الآلهة، تلك التي أخرجت الكون من لجة العماء، ووطدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر، ويرى الناقد "خلدون الشمعة(19)" أن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية، تتعلق بكائن خارق، أو حادثة غير عادية، فهي قصة مخترعة أو ملفقة.

أما الدكتور "محمد فتوح أحمد(20)" فيرى أن الأسطورة حكاية مجهولة الأصل يتم الكون والإنسان من خلالها وهذا التفسير لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية، لكن الدكتور العلي(21)" يقول بأن الأسطورة من حيث الطبيعة والتكوين ليست سجلاً تاريخياً مضبوطاً للأحداث الجارية عبر ماضي الجماعات بل هي تمثل تاريخاً قبلياً تتوارثه الأجيال المتعاقبة بطريق التلقين، بينما يصف الدكتور "عبد الرضا علي(22)" الأسطورة بأنها الوعاء الأشمل فسّر به البدائي ووجوده، وعلل فيه نظرته إلى الكون، محدداً بذلك علاقته مع الطبيعة، من علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية، فيها السحري بالديني، وصولاً إلى تطمين نفسه، ووضع حد لقلقه وأسئلته الكثيرة، إنها لشرح معنى الحياة والوجود.

إذن كل الدراسات تجمع على أنها حكاية مزجت بين البشرية والألوهية بقصد تفسير ظواهر الكون والوجود ما أعطى للأسطورة طبيعة لا معقولة، ومن اللامعقول الأسطوري تشكل ما يدعى بمعقولية الأسطورة لتكوين ما يدعى ببدايات الوعي التجريبي البشري الذي أنتج كماً من المعارف والعلوم وبذلك تكون الأسطورة الجذر المعرفي في المسيرة البشرية لكنها ظلت تعيش بين الوعي واللاوعي، وبين الوجود واللاوجود.

الهوامش:

(1) الخرافة: اعتقاد خاطئ يتداوله الناس فيما بينهم تفسيراً لظاهرة أو مشكلة لا يستطيعون لها حلاً.

(2) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دار الوعد، بيروت، ص 2.

(3) جميع المعاجم العربية اتفقت على هذا المعنى للأسطورة، لسان العرب، المعجم الوسيط.

(4) الطبري وابن كثير والقرطبي كذلك جميعهم اتفقوا على هذا الرأي.

(5) سورة الأنفال، الآية 30.

(6) سورة الفرقان، الآية 5.

(7) الدكتور عبد الرضا علي، الأسطورة في الشعر، وزارة الثقافة العراقية، عام 1982.

(8) جيمس فريزر. الغصن الذهبي، دار العودة، بيروت 1978، ص 112.

(9) فراس السواح، مرجع سابق ص 51.

(10) د. صبري محمد خليل، الأسطورة والتفكير الأسطوري، ص 130.

(11) د. صبري محمد خليل، مرجع سابق، ص 135.

(12) وديع بشور، في التفكير الأسطوري، جامعة الخرطوم، ص 112.

(13) لويس سبنس، الأسطورة، ترجمة علي شفيق القاهرة، 1975، ص 121.

(14) جيمس فريزر، مرجع سابق، ص 213.

(15) زكي أحمد بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت، مكتبة لبنان ط 1، 1979، طبعة جديدة، 1993، ص 244.

(16) فرويد، يونغ، مدرسة التحليل النفسي، بيروت، دار العودة 1978، ص 123.

(17) بول ريكور، الأسطورة والتأويل الفلسفي، ترجمة علي المخلبي، بيروت، 1980، ص 12.

(18) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محمد أحمد، بيروت 1983، ص 120.

(19) خلدون الشمعة، القصة الأسطورية، المعرفة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 302.

(20) د. محمد فتوح أحمد، في الأدب الأسطوري، دار الشروق، بيروت 1990، ص 81.

(21) د. قيس العلي، الأساطير وعلم الأجناس، لبنان، مطبعة بيروت 1981، ص 112.

(22) د. عبد الرضا علي، مرجع سابق ص 89.

□□

جمهوريـــــة الآداب الرقمية!!

□ هدى أنتيبا

هل الأدب مرصد الحضارات ومنظار أخلاقياتها؟!

هل يحتاج الكِتاب إلى من يدافع عنه أم إن قاماته من "كتّاب الليل" والنهار هي من تحتاج لذلك؟

متى تحقق "الإنترنت" أحلام عصور الأنوار عبر "غوغل بوك سيرش"، على سبيل المثال، هذا إن استطاعت إلى ذلك سبيلاً؟

ما مصير جمهورية الآداب الرقمية هذا إن كان لها مستقبل؟

وما ثمن نجومية العنكبوتية؟ وهل تنقذنا "النيت" من مخاطر "الويب"؟؟

كيف ينعكس الاكتفاء الذاتي لهذا العالم الافتراضي الغائب عن الوعي الخلقي على جمهورية الآداب الرقمية؟؟ وأين موقع كتّاب العنكبوتية من سماء التراث الإنساني العالمي؟! وأين هم في عصرنا رواد "التنقيب عن الحقيقة" على طريقة "أفلاطون؟" تعميم المعرفة والحصول على ثقافة "الويب" المجانية... هل يتمخض عن ولادة أدبٍ هجين لا يمت لأجناسه الفنية المتعارف عليها بصلة؟

لماذا لم تطلق "الإنترنت" أسماء شعراء وروائيين مواقعها وقصاص ومسرحيي محركات بحثها على مراكز عالمها الافتراضي؟

وأية قوانين وضعها مبتكرو تلك المواقع والمحركات يحول دون غسل الأدمغة ونشر الأضاليل والشائعات المغرضة ـ تحمل توقيعهم كما هو حال أصحاب نظريات الفيزياء والكيمياء والرياضيات التي تعود بالفائدة على البشرية؟

ماذا تقدم "ورشات الإبداع الأدبي" ـ وما أكثرها في الولايات المتحدة ـ فوق صفحات "الويب" وتتبناها جامعات مرموقة كهارفرد وستانفوردو... خارج التلاعب بالعقول وتحويل تلامذة تلك المراكز التعليمية إلى مقاولين توجج ابتكاراتهم ومفاهيمهم الحرب الباردة؟

ولماذا تتربع مقولة "تغيير العالم" على سلم أولويات ورشاشات صناعة الأدب الرقمي؟

هل يمكن تخزين ما ينتجه الفكر البشري إلى ما لا نهاية أم أن هذا من ضروب قصص الخيال العلمي؟

وهل ستغدو العنكبوتية يوماً "مكاناً للذاكرة" أم سيخبو بريقها دون أن تترك بصمة تذكر؟

وماذا يحصل عندما تُزج الحواسيب في حروب إلكترونية يتصدى من خلالها الغرب لأي تقدم في العلوم الإنسانية أو سواها تحرزه شعوب ليست غريبة على الصعد كافة كتطور البحوث العلمية في العراق وسورية؟

أوابد روائية..

أي موقع للعنكبوتية في مجرى التاريخ؟ سؤال يستقطب أدباء ومفكرين من كل حدب وصوب يدلون بدلوهم في هذا السياق... ليتناول الروائي الأمريكي المعاصر "الكسندر هايمون" هذا الطرح قائلاً خلال مقابلة مع مجلة "الآداب الفرنسية": "إن التاريخ مستمر لا يتوقف عند اللحظة الحاضرة مهما تكن ذات شأن.. ولن تستطيع شبكة الشبكات إحياء التراث مهما سعت وعملت كما لن تتمكن من إعادة الزمن الضائع إلى الوجود علماً أن هذا الأخير ليس ملكاً للماضي وإنما هو مرتبط بالحاضر"... ويقرأ هذا الأديب التاريخ بشكل مختلف عن المؤرخين والدارسين المعاصرين.. فيتابع: "هناك أكثر من قطيعة على صعد عدة بين تراثي الماضي والحاضر.. وأنا لا أرى كيف يمكن كتابة أدب رقمي بمعزل عن التاريخ بحقائقه ووقائعه. هذا ما يجعل الإنترنت تقف عاجزة عن تجاوز التاريخ أو القفز فوق أوابده".. "فكما شهد العصر الحجري الحديث قيام أول تجمعات غير مرتحلة استوطنت حوض ما بين النهرين وضفافه لتدشن أولى القرى وطلائع المدائن في تاريخ البشرية كذلك عرفت تلك البلاد بشائر الزراعة منذ العصر البرونزي مع نشوء مجتمع رعوي في تلك البقاع".. هكذا تكلم "جان كلود مارغيرون" في رواية الأوابد: "أهل الرافدين" وبأسلوبه القصصي عن اختراع السيراميك والتعدين في بلاد الشام.. ليكشف لنا كيف ولد خلال تلك المرحلة تراث أدبي هو الأول من نوعه في العالم.. فبين الألفيتين العاشرة والأولى قبل الميلاد أنجزت تلك المنطقة إحدى المسيرات الأكثر أهمية في العالم وذلك حين شيّد أهلها المنازل المخروطية (شمال سورية) والمعابد والمصطبات والقصور خلال الألفية الثالثة.. لتدخل بلاد الشام التاريخ من بوابته الواسعة.. كذلك تميّز مجتمع هذا الحوض النهري بقيادة تجارب بدائية على صعيد الإدارة المحلية والبيروقراطية و.. وتفيد رائعة "مارغيرون" وعنوانها "أهل الرافدين".. أن تلك البلاد شكلت موطن دول ذات سيادة قبل [10.000] سنة ساهمت نُخبها في البحث عن حقائق سرمدية لطالما شغفت الفلاسفة والمؤرخين.. ألا تدور ملحمة "جلجامش" حول هذا البحث؟! ألم يلقب "أفلاطون" بالمنقب عن الحقيقة وهو الذي أبحر شرقاً وغرباً وراءها؟ وتعتبر الأخلاق عند هذا الفيلسوف ـــ صاحب "الأكاديمية" ـ منارة الحقيقة والطريق الوحيد للخلاص في أدبياته وأدبيات أتباعه.. ألا تنتمي السعادة للأخلاق وللحق؟!.. سعادة ينشدها كل إنسان منذ وجدت المعمورة.. تشحن الحياة بأكسير الفضيلة والغيرية والحب... لذلك تستمر تلك الأدبيات في طرح تساؤلات أبدية تتعلق

بالكون والإنسان وواقعه البعيد عن عوالم الديجيتل الافتراضية.. أما تعميم المعرفة عبر الإنترنت فتمهد الطريق أمام ثقافة مجانية يتناولها الجميع تدفع عشرات الكتاب للتساؤل: الأدب الرقمي إلى أين؟! وتتعالى أصوات تيارات أدبية عالمية على غرار "كتاب الليل" تحت على محاربة الشر عدو السعادة البشرية... لكن هل يكفي الجمال والحق للتصدي لهذا العدو: جمال الكلمة والحقيقة؟! تجيب الروائية الهايتية "يانيك لاهانس - صاحبة رواية "تصدعات" - وهي شهادة حية ناطقة بمخالفات هزة أرضية ضربت مسقط رأسها هايتي يوم 2010/1/12 - قائلة ما معناه أن عورات النظام الاجتماعي في جزيرتها المستعمرة الفرنسية تحول دون خروج البلاد من أزماتها.. وتقف كاتبة الليل "لاهانس" أمام مسؤولياتها كأديبة تعري تأخر نمو مجتمع "هايتي" لمواجهة الكوارث بأنواعها... فتُشهر كلمة: "الحقيقة معمودية وخلاص" عن الشرور والفقر والتخلف وتفتك تلك الآفات بموطنها... ومن الأقلام التي تنتمي لهذا التيار الثقافي هناك المؤرخ الأمريكي "روبير دارنتون" - ويحترف كتابة "رواية الأوابد" على غرار "لاهانس" والمقالات في النيويورك تايمز" وتأريخ الآداب العالمية إضافة لعمله كمدرس في جامعة "برنستون" وكمدير لمكتبة و"هارفرد" - ومن مؤلفاته هناك "مغامرة دائرة المعارف" لعام 1992.. "وبوهيمية الأدب" 1983.. و"أزهار الأدب: عشاق الكتاب" لعام 1994.. و"آخر رقصة فوق الجدران" 1992.. "ومن أجل عصر الأنوار" 2002 - "والدفاع عن الكتاب" صدر قبل عامين.. ويرى "دارنتون" أن المكتبات العامرة بالمؤلفات الإبداعية لا تعرف الشيخوخة بعكس محركات البحث التي يتهددها الانقراض مع توقع نزول مكانها تقنيات أكثر تطوراً... هذا رغم أن الإنسان المعاصر للإنترنيت أصبح شاهداً وشريكاً في التبدلات الطارئة على تصرفاته... لأن الجيل الذي رأى النور مع ولادة الرقميات يثرثر على امتداد الليل والنهار عبر هواتف ذكية وبريد إلكتروني لا يتوقف وعنكبوتية يعزله عالمها الافتراضي عن الواقع تدريجياً.. ويدعو "دارنتون" إلى عدم النظر إلى المكتبات العامة كمتاحف تدير أنظمة معلومات ومعارف لم تعد ضرورية اليوم في عصر المكننة والهاي تكنولوجيا.. وفي رواية تنتمي للأدب المستقبلي الاستباقي كما يسمى نُشرت عام 1771 ألفها "لوي سيبستيان ميرسيه" تحمل عنوان: "سنة 2440" ينام كاتبها - وهو الراوي "ميرسيه" - ليستيقظ في باريس بعد سبعة قرون على ولادته عام 1740م.. فيذهب لزيارة المكتبة الوطنية هناك متوقعاً أن يجد آلاف الكتب مرصوفة فوق الرفوف كما في مكتبة ملك فرنسا لويس الخامس عشر حاكم البلاد آنذاك.. لكنه اندهش عندما لم يرَ سوى أربعة خزائن صغيرة تضمها غرفة متوسطة الحجم... أول خاطرة مرت في ذهنه: ماذا جرى لآلاف المخطوطات والمطبوعات التي تراكمت قبل القرن الثامن عشر وبعده عندما أصبح من الصعوبة بمكان تبويبها؟! تقدم الراوي من المسؤول عن المكتبة تلك وسأله عن مصير تلك المخطوطات؟ فأجابه هذا الأخير: "لقد أحرقناها بعد أن قرأتها لجنة متخصصة وقمنا بإتلاف الكتابات المزورة والمسروقة منها - وجمعنا ما تبقى في هذه الخزائن وقد توخينا أن تتضمن محتوياتها فقط المبادئ الأخلاقية الحقيقية".... وكان مؤلف سنة "2440م" الروائي "ميرسيه" من أشهر أنصار

"الأنوار" والمدافعين عن الكلمة المطبوعة (غوتنبرغ اخترع اليتبوغرافيا عام 1440م) باعتبارها أداة التطور والتقدم.. ورغم أنه لم يؤيد فكرة إحراق المطبوعات إلا أنه عبّر عن هواجس عشرات من المفكرين كان يؤرقهم هذا التراكم الكمي لذخائر ونفائس شكلت تراث حضارات اندثرت لا ستفيد منها سوى حفنة من الأكاديميين والمهتمين. فهل يغرق إنسان "الديجيتل" في تسونامي من المعلومات تقف حائلاً دون خروجه من هذا الطوفان؟! وإذا كان التراث لا شواطئ له وكانت المعرفة لا نهاية لها فهل تنفرد العنكبوتية في التحكم بالفضاءات الفكرية وبالتاريخ الإنساني على هواها؟! وهل توهمنا "النيت" أن بإمكاننا الوصول إلى أية حقائق مهما بلغ غموض طلاسمها منذ أن أصبحت في متناول اليد؟!. فكل قضية أو موضوع أو فكرة بات محمولاً على الإنترنت يحتاج فقط لطباعته وتخزينه.. لكن آلية العمل هذه ليست نظاماً يمكنه الاستمرار وفقاً لمبادئ محددة ولقوانين معروفة.. لأننا يقول "روبير دارنتون" ننتج معلومات أكثر مما نستطيع تداولها أو حفظها أو تخزينها وذلك لسبب بسيط أن المعلومة إعلامية كانت أو شخصية أو.. ليست المعرفة الضرورية لذلك يمد التاريخ يديه يدعونا لاستخراج عبره وتعلّم دروسه والمعاني التي في جعبته.. فإذا قال "أفلاطون" وتلامذته أن الحقيقة والأخلاق وجهان لعملة واحدة علينا أن ننظر إلى تلك المقولة من خلال العصور التي تفصلنا عنها.. لكن هل صحيح أن الفلسفة إحدى أركان جمهورية آداب ما قبل الرقمية ـ وتعني الفلسفة باللغة اليونانية: عشاق المعرفة..؟!

متاهة الديجتل..

إن كانت التكنولوجيا الرقمية قد نجحت في إحداث ثورة في عوالم الميديا والطباعة والنشر والإعلان والتوزيع مع تحول الحواسيب إلى مصنع "للويب" إلا أن "التنقيب عن الحقيقة" وماهية الأخلاق سيظل الشاغل الأول للإنسان على وجه الأرض.. وفي كتاب خاص "بآثار الفلسفة الأفلاطونية في الآداب الغربية" ـــ عنوان تلك الدراسة يقول ـ صاحبها: "ألفريد نورث وايتشيد": "إن الفلسفة الغربية ليست أكثر من نوتة أي ملاحظة في أسفل صفحة مآثر وذخائر "أفلاطون"... ويتابع "إن الأفكار (الأشكال باليونانية) التي يطرحها الأدباء ليست كينونات مجردة ومثالية إنما هي كائنات ثابتة قائمة بذاتها.. "ألم يقم "أفلاطون" حجة حول ثنائية الصور المتخيلة باعتبارها "أماكن للذاكرة" وظواهرها المتحركة؟! ألم يؤكد أن هناك علاقة بين الواقع وبين الشكل؟! فعبرة الكهف في الكتاب السابع من "جمهورية" أفلاطون تكشف صعوبة صعود السجناء الذين ينسلخون عن المظاهر/الصور في هذا العالم للوصول إلى إدراك الحقيقة: حقيقة الأخلاق والسعادة والجمال حسب الفيلسوف.. فالأحداث المأساوية التي عرفتها بلاد الإغريق قبل [2400] سنة من الآن ـ تتكرر صورتها الجديدة اليوم جنوب وشرق حوض المتوسط ـــ تركت بصمات عميقة في تكفير "أفلاطون"... ألم يعلق "فيلسوف الحقيقة" أهمية كبرى على البيّنة والحجة والسبب في أي نقاش؟ وكان تلامذة "سقراط" أمثال اكسنيو فون" و"أريستوفان" و"أفلاطون" و"أرسطو" و.. قد توقفوا مطولاً عند هذا الأسلوب في التنقيب عن أدبيات الأخلاق.. ألم يحاول "أفلاطون" تفسير

معنى الوجود أسلوب لم ينهجه أحد من خلال محاولته الإجابة على أسئلة يطرحها كل إنسان: ما هو الواقع؟ وكيف يمكن الوصول إلى السعادة؟ وكيف نضع أسس معرفة الحقيقة؟! وهي قضايا ستظل تقود البحث الفلسفي طالما هناك كائن حي يفكر... وقد عجزت شبكة الشبكات في الإجابة عن تلك الأسئلة لا بل تجاهلتها لتقع بمستخدميها إلى عالم افتراضي يغلق أبواب التفكير بها.. ومع إقامة قراصنة "النيت" مستوطنات أخطرها تجسسية تروّج لأضاليلهم وأكاذيبهم ضاعت الحقيقة لا بل فقدت بوصلتها الأخلاقية في دوامية تلاعبهم بالرأي العام العالمي وبحرية الفرد الشخصية وبمفاهيمه ووعيه وإدراكه حتى بذكائه.. ومع انتقال الحياة العصرية إلى عالم الديجيتل على الصعد كافة من شراء كتاب إلى استخدام بطاقة ائتمان أو مشاهدة أفلام فيديو أو التواصل مع الأصدقاء.. بات الإنسان عاجزاً عن الإمساك بعالمه الواقعي أو الافتراضي الذي يصنعه ليطبق كشرنقة على تفكيره نتيجة سرعة تحولات الزمن الراهن.. ألا تحاصر الرقميات تجاربنا على "الويب": الشخصية وسواها؟ فمستخدم الإنترنت عندما يلجأ إلى "الويب" تقدم له صفحات هذا الأخير عنواناً مغرياً يتألف من عبارة "الأفضلية لك" على سبيل المثال وهي مقالات وإعلانات حول الأحداث الساخنة في العالم إضافة لنصائح حول ما يجب أن يقرأ أو يشاهد من أفلام... دون أن تدع لهذا الإنسان فرصة الاختيار بحرية.. لتغدو "النيت" - و"غوغل" رأس حربتها - أهم من يكتب بشكل موجز لمحة عن حياة الناس الشخصية.. وإذا ما عرفنا أن العنكبوتية ومواقعها ومحركات بحثها ليست حيادية على الإطلاق لأدركنا أنها لن تكون في المستقبل دوائر معارف أو شبيهة بها.. فالعالم اليوم في غفلة عما تخفيه العنكبوتية وما تدبره له.. وما تقدمه "فوكس نيوز" على الإنترنت يختلف في دول الشمال عنه في دول الجنوب.. وهناك عشرات المؤلفات والدراسات في الغرب تعري تلك الكمائن التي تنصبها العنكبوتية للمدمنين عليها.. وكانت "سوهالبيرن" - وهي أديبة أمريكية - قد كتبت في "نيويورك ريفيو أوف بوكس" دراسة تحت عنوان "الإنترنت وغسل العقول" تقول فيها أن "غوغل" يوجه كل مستخدم لمحركه إلى معلومات تعزز رؤيتها الخاصة عن طريق "الأيديولوجينتيك".. وهذا يؤدي إلى تدمير أي نقاش يعود بالفائدة على المجتمع".. وهو ما دفع عدد من المحللين النفسيين ونقاد الأدب للاستنتاج أن الحيادية غائبة عن "النت" لا بل هناك توجه نحو مضاعفة إفساد الصالحين والمفسدين معاً وإغراقهم في دوامة قناعاتهم المغلوطة أحياناً ودفعهم إلى مزيد من التخلف على غرار حركات الربيع أولاً... والمطلوب محافظة شعوب العالم الثالث على تأخرها وعدم السماح لمثقفيها ونخبها طرح أفكار متطورة أو التحرك باتجاه تحقيق أي تقدم على الصعد كافة.. لذلك يأتي التضخم المعلوماتي ليثير مخاوف حول نوعية المعلومات التي تبثها "الويب" وماذا تخفي من أكاذيب وحقائق قد تبدو هكذا وقد لا تكون كذلك؟

وتغوص صفحات "الويب" التي تمثل "جمهورية الأدب الرقمي" في "تشابكات أنتيسيتر" أقدم وأصغر حاسوب اخترعه الإنسان عثر عليه عام 1900 أمام جزيرة "أنتيسيتر" اليونانية.. تعمل تلك الآلة من خلال تشابك دواليبها المسننة والمتداخلة على دراسة كسوف

وخسوف القمر والشمس و.. وتتألف من ثلاث ساعات شمسية تعود للقرن الثاني ق.م تشكل رزنامة لمعرفة مواعيد تنظيم الألعاب الأولمبية الهلينية وتؤرخ للحروف وللاحتفالات والمهرجانات الأبولونية والديونيسيوسية و.. عاصر هذا الحاسوب اليوناني ـ الذي لم تفك سوى حفنة من رموز وطلاسم آلية عمله ـ محطات من ملاحم "هوميروس" ومسرحيات "سوفوكليس" وإبداعات "أرخميدس" ورحلات "هيرودوت" ونظريات "بطليموس" و"فيثاغورس" وصولاً إلى حقائق "أفلاطون".. وشكلت تلك المحطات وسواها أنوار الحضارة الإغريقية... فهل توصد العنكبوتية الأبواب أمام معانقة العالم لعصور "أنوار" حديثة غداً كما يتوقع عشرات الكتاب... أم ماذا؟!

أدبيات الحكماء...

تجمع الأوساط الثقافية في الغرب على أن الإنترنت تُفاقم من القلق الوجودي الذي تعاني منه مجتمعاته ربما منذ مطلع القرن العشرين.. ألم يعبّر كل من السرياليين والوجوديين وأتباعهم من أنصار العبث واللامعقول في كتاباتهم الفلسفية: "سارتر" و"كامو"... "بيكيت"... و"ساروت".. كما في تحفهم التشكيلية: عند "مونيه" و"فان كوخ" و"رودان" و"دالي" و"بيكاسوو".. عن تلك الهواجس؟! قلق وهواجس وإرهاصات وليدة حروب لم تتوقف هنا إلا لتندلع هناك في سعي مؤججيها لإقصاء الآخر وإبعاده عن طريق التقدم والتطور.. وإذا بأقلام معاصرة تكتشف حكم معارف أخلاقية في فلسفة وتاريخ وأدب جنوب شرق آسيا خلال تنقيبها عن حقيقة الوجود.. لتتهافت شرائح من القراء على كتبها وإبداعاتها الحديثة رغم تناولها مفاهيم لا تمت لمجتمعات الغرب الاستهلاكي بأية قرابة.. ولتحط مؤخراً روائع أدبية لكل من: "فريدريك لونوار".. و"ماثيو ريكا" و"كريستوف أندريه".. و"فابريس ميدا".. و"يودان"... في واجهات المكتبات... تروّج لمقولات "بوذا" و"لاوتسو" و"كونفيشيوس" و"فيشنو"... وقد تبناها هؤلاء الكتاب بعد أن وجدوا فيها كلمة الفصل السحرية بين الحق والباطل والواقع والخيال والأنانية والغيرية والروحانيات والمادة... وراحوا يتساءلون: هل يعود الغرب بمعزل عن العنكبوتية (وربما بفضلها) إلى جادة التعقل والحكمة؟؟ وإذا بأبطال أعمالهم من عشاق "اليوغا" و"الزن" و"الكي جونغ" و"التاي تشي" يمارسونها كطقوس تسمو بالنفس بعيداً عن عالم المكننة والديجيتل... فحقول الألغام التي يعيش في مرابعها هذا الغرب الدائم التوتر الذي يمتص دماء شعوب مستضعفة جعلت من فلسفة "الزن" على سبيل المثال بطلة روايات تسجل أعلى المبيعات.. لا بل راحت تعتمد "الزن" مؤسسات تجارية ضخمة كشعار لها لزيادة تسويق منتجاتها وصولاً إلى قيادات جيوش أمريكية وبريطانية وفرنسية وأطلسية يمارس عناصر من فصائلها "الزن" كوسيلة للتخلص من التوتر النفسي الذي يستوطن أعماق هؤلاء المقاتلين في أفغانستان والعراق و.. ولم يعد مستغرباً تحول كتّاب الغرب ـ الذين شاركوا في حروب الهند الصينية وسواها ـ إلى فلسفة جنوب آسيا بدافع التأمل وتعزيز ثقتهم بأنفسهم منذ توقهم للاعنف. حكمة فلاسفة القرن الخامس ق.م في جنوب شرق آسيا. وعندما طرد أحد النقاد سؤالاً عن مؤرخ الحضارات "أرنولد توينبي" عام 1975 حول أهم حدث في القرن ا لعشرين؟ أجاب هذا الأخير:

"لقاء البوذية بالغرب"!! ورأى الحوار بين الجانبين يمد جسوراً بين الشعوب.. فمشاكل العالم في تفاقم على أكثر من صعيد: الحفاظ على البيئة وحماية حقوق المؤلف و.. لذلك كان الحوار ضرورياً لإزالة سوء الفهم والتفاهم.. وحلّ المشاكل يحتاج إلى وعي ويقظة الضمير الإنساني.. ألم يقل بوذا: "ما من شيء ثابت سوى التغيير"!؟ هكذا كتب المؤرخ الأديب "فيليب كورنو" في مؤلفه: "البوذية: فلسفة السعادة" وصدر عن دار سوي الباريسية.. ويعلق "كورنو" كذلك على فلسفة "كونفوشيوس" (551 ق.م - 479 ق.م) ومقولتها: "إن لم نفكر نكون كم يدرّس دون فائدة مرجوة.. ونحن نفكر بدون فائدة إن لم نتعلم، بقوله: "لقد أصاب هذا الفيلسوف الصيني حين طرح فكرة احترام الآخر... فلولا هذا السلوك لما استطعنا تحسين ذواتنا لتصبح الحياة المشتركة ممكنة ومحتملة.. والمطلوب أن يعمل الإنسان على سقاية جذوره وأن يُنمّي في داخله حب الآخر... وأن يظل متواضعاً وأن يتمتع بالهدوء وأن يتجنب كل ما هو مبالغ فيه وأن يتقن عمله"... و"الكونفوشيسية - يتابع "فيليب كورنو" - منتشرة في الصين واليابان وتاي وان وسنغافورة وكوريا الجنوبية".. وقد تبنت قبل أسابيع قليلة جامعة "هارفرد" الأمريكي هذا الفيلسوف الصيني لأنها وجدت في فلسفته أفكاراً تحث على دفع مجتمعات ما بعد الحداثة للارتقاء بذاتها فوق مقولة "حجة الأقوى والأغنى هي الأفضل" والتي تطرحها محركات البحث وصفحات "الويب".. فتحسين الذات واحترام الآخر يستهوي اليوم تيارات فكرية فلسفية: "كونوشيسية بوسطن" مثلاً نظراً لانتشارها في تلك المدينة الأمريكية وفي أماكن أخرى في الولايات المتحدة.. ليظل السؤال: هل تشبه الحواسيب: فرسان "تاس" - وكانت سوقهم رائجة لكنهم كانوا قد أصبحوا أمواتاً في عيون معاصريهم — دون جواب إلى اليوم؟! ألم ير الفيلسوف الألماني "كارل جاسبر" في تلك المرحلة الذهبية التي شهدت ولادة البوذية والكونفوشيسية واللاوتسية "عصوراً مفصلية" في الحاضرة الإنسانية؟؟ صحيح أن تلك الفلسفة تعيد الإنسان المعاصر إلى زمن لا وجود له إلا في بقاع رأت النور فيها كالصين والهند وكوريا واليابان وكمبوديا وفيتنام... بعيدة عن المجتمع الغربي المختلف عنها ولكنها فلسفة لم تعمل على إلغاء الزمن كما تفعل العنكبوتية... ومن أبرز المشاكل التي تخلقها "النيت" أنها تقصي الزمن الذي تحتاجه المعلومة للوصول إلى مريديها... وقد غيّرت الثورة الرقمية منذ نهاية القرن العشرين العلاقة بين المعلومة وحاملها واستبدلت الكتاب المطبوع والأسطوانة المدمجة حتى الصور التشكيلية بلوحات رقمية تخضع للمعالجة مع تغييب عاملي الزمان والمكان... ومصداقية الكتاب كوثيقة ومرجعية تاريخية (المعرفة الحقيقة والالتزام بأخلاقياتها).

تبعد تلك الثورة عن الأضواء لتسطع اليوم في سماء العلوم الإنسانية الغربية ثقافة النوع الثالث - التي لا تمت لجمهورية الآداب الرقمية ولا الكلاسيكية لأنها تعيد قراءة "أدبيات" القوس الهندوصيني التي تنبذ العنف والإرهاب وتدعو إلى السمو بالذات والغيرية والتسامح مع الحياة والتأقلم مع المجتمع على الطريقة البوذية أو الطاوية أو الكونفوشيسية وقد جنبت مريديها الغوص في وحول آفات عراها أصحاب الضمائر

الحية في كتاباتهم... صحيح أن "الويب" يفسح المجال أمام مستخدمه فرصة الإدلاء بتعليقات وآراء يريد كشفها إلا أن هذا لا يحدث إلا عندما يدفع ضريبة الدخول إلى مجرة "التراث الجمعي" الخارجة على القوانين والأعراف... فالمعلومات التي تقدمها نصوص وصفحات "الويب" لا تتمتع بمصداقية ولا تخضع لمراقبة وقد لا تحمل طبيعتها الفائدة المرجوة منها لذلك يجب توخي الحذر خلال تبني أية قضية أو شأن أو صداقة تعمل على تغيير طريقة تفكيرنا وأسلوبنا في التعليم وحتى في اكتساب المعارف... فارتفاع عدد الكتاب فوق صفحات الإنترنت ساهم في تعميم ذاكرة حافظة أحادية الجانب ونزول أقلام قد تكون غير جديرة بالانتماء لفئة الأدباء مما يضلل مؤرخي وكتاب السير والانطولوجيات الشعرية والنثرية في عملهم ويدخلهم في متاهة "الديجيتل" التي تريد "تغيير" العالمين الفكري والواقعي معاً..

□□

المهلهل بن ربيعة من التيه إلى الانتماء..

□ د. صلاح الدين يونس

هو عدي بن ربيعة التغلبي ت531م، لقّب بـ"الزير" لمعايشته النساء، ظلّ متنحياً عن الحياة السياسية الأخرى الاجتماعية طوال ريادة أخيه "وائل"، ولقبه" كُليب" غالب على اسمه، زعيم بكر وتغلب، حتى غدا عند العرب القول المأثور "أعزُّ من كليب" معروفاً شائعاً، وقد امتدّ بعضه إلى المعاصرين وهم يسترجعون بعض المواقف، أو يراجعون بعض المتون التي يُستمد منها ما يبعث على الاعتزاز بالماضي أو المماثلة بالشخصية.

القصة معروفة... حرب البسوس، دامت البسوس، أربعين عاماً في إثر مقتل "كُليب" غيلة من شخصيّة دونيّة "بالعرف القبلي" المعروف بـ" جسّاس" فتبدأ هنا مشكلة "الثأر" من أخٍ ماجن يقبع خارج الفعل السياسي أو الوزن الاجتماعي لأخيه الزعيم صاحب المشروع المبكّر وهو "التحضّر" من خلال الاستقرار، أي إقامة المجتمع على الجغرافيا المعهودة، لتبدأ الفكرة الجنينية للدولة... وتروي المصادر التاريخية أنّ "المهلهل" أوّل من هلهل الشعر "رقّقه" أو نظمه على وتيرةٍ واحدةٍ(1)،

وبصرف النظر عن صحّة هذه الرواية فإن الشعر العربي ـ بل أي شعر ـ لا يمكن أن ينبثق فجأةً على يد فرد بعينه، مهما كان ذلك الفرد موهوباً أو واسع الاطّلاع أو عميق المعرفة، فالمهاد الفكري لا بدّ حاصل من التطورات الثقافية للمجتمع واختلاف النمو المادي وتأثره وهي تستجيب لمتطلّبات الجماعات البشرية على أرضٍ معيّنة، وقد يكون للمؤثرات الخارجية دور ما يكمن في التحريض أو الإغناء أو كما ندعوه الآن "المثاقفة" ويكاد مؤرخو الأدب يجمعون على

أن الشعر الجاهلي يعود إلى مائة وخمسين عاماً قبل الإسلام(2). و"الجاهلية" لم تُشتق من الجهل المقابل للمعرفة، إنما عنت فيما تعنيه حصراً المضمون القيمي السلوكي، وقد أفصح الذكر الحكيم عن هذا في سورة الفتح: {إِذْ جَعَلَ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْحَمِيَّةَ حَمِيَّةَ الْجَاهِلِيَّةِ فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَى رَسُولِهِ وَعَلَى الْمُؤْمِنِينَ وَأَلْزَمَهُمْ كَلِمَةَ التَّقْوَى} /26.

والزمن المحدد لنشوء القصيدة لا يمكن الركون إليه لأننا ـ عند ذلك ـ سنعتقد بما لا يقوى على الحوار التاريخي وهو الانبثاق المفاجئ للشعر من دون مسوّغات البدء والنشوء والارتقاء، وفي هذا السياق يرى الناقد والمؤرخ نجيب محمد البهبيتي عندما "صارت رسالة إبراهيم على يد ابنه إسماعيل... رأيناه يتعلم عربية "جرهم" ويُنَمّيها ويُخصبها ويبثّها بين قومه، فهو معلّمها لهم جديدةً بعد أن تعلّمها منهم يلقّنهم إياها في الصلاة وفي التوجيه ويقدّم فيها الأناشيد الدينية منظومة، فينشأ بذلك الشعر العربيّ الأول"(3)، ولعلّ الوضعية الخاصة للجزيرة العربية تجعل البحث عن الإنتاج المعرفي والشكل الفني "الشعر" المفصح عنه بالغ الصعوبة، ففي الجزيرة نمطان معيشيان: الأول هو "الترحل" كصفة غالبة على البداوة، والثاني هو "الاستقرار" كصفة ملازمة للزراعة، ولا بدّ من الإشارة إلى أن جنوب الجزيرة عرف المستوى المتقدّم من العمارة والزراعة والدّولة، ومما يعزز هذا الرأي رسالة فريدريك إنجلز التي كتبها لماركس 1853م، إذ جاء فيها: "يبدو أنّ العرب حيثما وجدوا وجدوا وجوداً حضارياً في الجنوب الغربي، كانوا شعباً متمدناً على نحو ما كان المصريون والآشوريون... تدلّ على ذلك منشآتهم المعماريّة(4)، ومهما يكن من أمر إنجلز وفهمه الديالكتيكي للتاريخ، فإنه أغفل الجانب الشمالي من الجزيرة القائم على الوضعية التي ذكرناها، ومن هنا نجد رأي المستشرق الروسي بليايف دقيقاً إذ يضعنا أمام إشكالية الحل ـ نعني كيف انبثق الشعر من دون مهاد ـ والحل هنا يقع ضمن ثنائية: التقطع والاستمرار، يقول: "إنّ الأسباب الرئيسة للقطع النسبي في مجرى عملية التطور تبدأ بما أدّت إليه أحداث الغزو الأجنبي وأحداث الصراع الداخلي من اختلال في سيطرة الحميريين على الطرق التجارية الكبرى واختلال سد مأرب الذي أدى إلى قطع حركة التطور وهجرة السكان إلى أطراف الجزيرة... وهذا القطع هو العلامة الفارقة بين مرحلة الجاهلية الأخيرة ومراحلها السابقة(5)، ويكفي أن تُثير قضية الشعر الجاهلي المؤرخين العرب منهم والمستشرقين لتغدو قضية تاريخية تتجاوز إشكاليتها آراء النقاد ومؤرخي الأدب.. فالشعر واللغة العربيان تجاوزا المقدّمات الظاهرية ـــ في نضجهما ـــ للقرنين الخامس والسادس الميلاديين وهذا ما هيّأ للعاملين في الحقل اللغوي فكرة الانبثاق المفاجئ أو المعجزة التي تبدأ من نقطة الصفر، وهذا الاعتقاد بالضرورة غير تاريخي، واللاتاريخي لا يمكن أن يصل مع "التاريخي" ونعني ــ وحدة التقطّع والاستمرار ـ إلى كلمة سواء.

إذاً المهلهل حضر إلينا من تطور سوسيو ثقافي أفصح عنه الشعر الناجز عبر مراحله.. ورثاؤه "كُليباً" مكافئ في القصة لـ"البطولي" في الحياة والشعر... فالقصيدة الرائية كانت ـ على رأينا ـــ الأدلّ على وعي المهلهل لمفهوم البطل

المتحي ومفهوم البطل الصاعد، وهي منظومة من واحد وثلاثين بيتاً موزّعة على أربعة مقاطع: الأول ستة أبيات تنوب عن الطللية الجاهلية المعهودة، وتقع بين "الفردي" المفجوع و"الطبيعي" الآيل مؤانسةً إلى واقع "الفردي" الشاعر، ومنها:

وَصارَ اللَّيلُ مُشتَمِلاً عَلَينا

كَأَنَّ اللَّيلَ لَيسَ لَـارى طُولَ الحَياةِ وَقَد تَوَلّى

وَبِتُّ أُراقِبُ الجَوزاءَ حَتّى

تَقارَبَ مِن أَوائِلِها اِنحِدارُ

وَأَبكي وَالنُّجومُ مُطَلِّعاتٌ

كَأَن لَم تَحوِها عَنّي البِحارُ

عَلى مَن لَو نُعيتُ وَكانَ حَيّاً

لَقادَ الخَيلَ يَحجُبُها الغُبارُ(6)

ثم يمضي المهلهل في التفجع والتحسّر وكأنّ العالم قد فرّ من بين يديه برحيل شقيقه "الزعيم"، ثم انتقل ـ عبر الشعر ـ بالأزمة من "فرديتها" إلى "جماعيتها" ومن خاصّها الأخوي، إلى عمومها القبلي، وهو يبني فضاءً مأتمياً اتخذ طابعاً سردياً غنائياً، فإذا ما قُرئت القصيدة في زمن آخر استحضرت الفضاء المأتمي نفسه.

دَعَوتُكَ يا كُلَيبُ فَلَم تُجِبني

وَكَيفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفارُ

أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ

لَقَد فُجِعَت بِفارِسِها نِزارُ

سَقاكَ الغَيثُ إِنَّكَ كُنتَ غَيثاً

وَيُسراً حينَ يُلتَمَسُ اليَسارُ

وَإِنَّكَ كُنتَ تَحلُمُ عَن رِجالٍ

وَتَعفو عَنهُمُ وَلَكَ اِقتِدارُ

يَعيشُ المَرءُ عِندَ بَني أَبيهِ

وَيوشِكُ أَن يَصيرَ بِحَيثُ صاروا

كَما قَد يُسلَبُ الشَيءُ المُعارُ

وقد تتكرر رؤية الحياة والموت عند غير شاعر جاهلي، والتكرار لم يكن سلوكاً لغوياً مستنسخاً وحسب، وإنما هو إيقاع التطوّر البطيء... في معلّقة طرفة بن العبد 543-569م، المولود بعد وفاة المهلهل بعقد من الزمن سردية أخرى تعزز ذلك الإيقاع:

أَرى المَوتَ يَعتامُ الكِرامَ وَيَصطَفي

عَقيلَةَ مالِ الفاحِشِ المُتَشَدِّدِ

أَرى العَيشَ كَنزاً ناقِصاً كُلَّ لَيلَةٍ

وَما تَنقُصِ الأَيّامُ وَالدَّهرُ يَنفَدِ

لَعَمرُكَ ما أَمري عَلَيَّ بِغُمَّةٍ

نَهاري وَلا لَيلي عَلَيَّ بِسَرمَدِ

سَتُبدي لَكَ الأَيّامُ ما كُنتَ جاهِلاً

وَيَأتيكَ بِالأَخبارِ مَن لَم تُزَوِّدِ(7)

النصوص الشعرية ـ في مشكلة البقاء والفناء ـ تفضي إلى مناخ واحد وهو الإحساس بالانحباس الداخلي للشاعر وللإنسان في عالم فسيح جغرافياً محصور زمانياً... وعند القراءة

الأخرى لمعلقة طرفة بن العبد لا بدّ من أنّ القراءة مفضية ـ بدورها ـ إلى السرد الذاتي، والسرد هنا وهناك يتناسخ بعضه مع بعض، وهنا يحضرنا رأي د. مصطفى ناصف "إنّ أي تطور لفن من الفنون إنما يتم على ما يؤسسه من تاريخ لنفسه"(8).

إذا كان هذا الرأي مخصوصاً بالشعر فقد يصدق على المراحل التالية للتأسيس، أما الشعر الجاهلي فإنما هو محكوم بتطورات من خارج الفن، كتلك التي ذكرناها عن انهيار البنية الاقتصادية لجنوب الجزيرة واحتضار الحضارة الزراعية بعد "مأرب" وتحوّل الطرق التجارية عن جنوب الجزيرة...

فإذا كان "المهلهل" قد رأى في اغتيال شقيقه كُليب انهياراً للرّمز والمرموز إليه "الزعيم والقبيلة" فإن طرفة قد رأى في تمرّده على المجتمع وتمرّد المجتمع عليه ـ انهياراً لـ "الجمعي" أمام "الفردي".

إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها
وأُفردتُ إفرادَ البعيرِ المُعَبَّدِ
كريمٌ يُروّي نفسَهُ في حياتِهِ
ستَعلَمُ إن مُتنا غداً أيُّنا الصدى

والتمرّد في سردية طرفة أفصح عن إشكالية الانتماء والرفض، فالمطولة "102" من الأبيات، وذاك الإفصاح عزز قيمة الفرد اللامنتمي ـ انتماءً كميّاً ـ بقيمة مضافة هي "الشعر" والشعر هنا ينفصل عن التراكم الكمي بفعل التكرار المزمن الناتج بدوره عن نمطية معيشية أحادية مهيمنة، ينفصل ليؤسس شخصية اجتماعية نوعية ـ بالقياس إلى المعطيين الزماني والمكاني ـ بأداة مشتركة بين المتمرّد والمنتمي... "الشعر".

أما المهلهل ـ على أنه المؤسس والرائد ـ تبعاً للحكاية النقدية أو الرواية المؤرخة... فإن في النمط السردي "نمذجة" البطولي بعداً اكتشافياً على غاية من الأهمية... وهو البحث عن مجتمع جديد كان قد ادّعى تأسيسه كُليب "كما تروي السيرة" المعترف عليها، والبحث عن الجديد هو إقرار بعقم القائم أو استنفاذه لطاقاته، وقد أدلى د. مصطفى سويف برأي في هذا مؤاده: "أن الصراع الذي تتعرّض له الشخصية بين أهدافها والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية"(9) ويبدو أن النقاد ينصرفون كلية إلى الحدث الداخلي وينزاحون عن العوامل الخارجية، فمهما يكن الصراع بين الفرد والجماعة مهمّاً في الإبداع، فإن العبقرية لا تنحصر في نشوئها بعامل واحد، وإلا لماذا لم يولد توماس أديسون (ت1931م) في أفريقيا أو في الجزيرة العربية، ولماذا لم يولد نجيب محفوظ في العصر الأموي؟ ولماذا لم تنجب الدولة العثمانية واحداً كـ طولوستوي؟ إذاً حتى تتحقق العبقرية لا بدّ من تراكمات كمية في المعرفة والتجربة الإنسانيتين، وتحت شرط تاريخي معيّن تستحيل إلى تحوّل نوعي يفصح عن إشكالية الكم والكيف والتحوّل والصيرورة، وهذا ليس وقفاً على الشعراء بل يكاد الشعراء يكونون آخر من تتشخّص فيهم "التحولات" المذكورة...

ويمكن عند قراءة "السيرة" من مقتل كليب إلى مقتل الزير الوقوف على نمطين من الشخصية: الأول هو كُليب صاحب المشروع

المخالف لأعراف البداوة وهو يختصر في إزاحة "الترحّل" وإحلال "الاستقرار" وبالناتج التحضّر، والثاني هو الشاعر نفسه "الزير" وفي بنية هذه الشخصية تكمن مرحلتان: الأولى هي التيه أو العدمية وإن شئت قلت: الانتماء إلى الطبيعة البدوية، والثانية الانفصال عن الأولى والتزام مشروع "كُليب" ولكن كيف؟

حاول "الزير" أن ينتقم لكُليب فأشعل حرباً، أشعلت بدورها روح البداوة:

أقـولُ لِتَغْلِبٍ وَالعِـزُّ فيها

أثيروها لِـذلِكُمُ انتِصارُ

وهنا يزيح البطل "الجديد" البطل "الراحل" ليحلّ محله أعراف الثأر البدوي، وقد كانت الحرب المشروع المضاد لكُليب، وقد عزّز الشّعر "رثائيات الزير" الحرب، فكان "الشعر" حرباً أخرى على مشروع "الاستقرار" وهنا يُقتل كُليب غير مرّة، فالأولى القتل الجسدي عندما قُتل غيلة، والثانية عندما أحال البطل الصاعد "الزير" النزاع بين فرد متقدّم على مجتمعه رائداً ومؤسساً إلى نزاع بين معسكرين على أصل واحد... والثالثة أنجزها الشعر الذي أقال "البطولي" من مشروع جمعي إلى مشروع فردي ينتمي أصلاً إلى الرّاسخ القارّ... في رثائية أخرى يتبادل فيها مع البطل المزاح المواقع:

إنَّ في الصَّدرِ مِن كُلَيبٍ شُجوناً

هاجِساتٍ نَكَأنَ مِنهُ الجِراحا

وَلَقَد كُنتُ إذ أُرَجِّلُ رَأسي

ما أُبالي الإفسادَ وَالإصلاحا

لَيسَ مَن عاشَ في الحَياةِ شَقِيّاً

كاسِفَ اللَّونِ هائِماً مُلتاحا

مِثلُ مَن عاشَ في رَخاءٍ وَرَوحٍ

ثُمَّ خَلّى حَياتَهُ فاستَراحا

خَليلَيَّ نادِيا لي كُلَيباً

ماجِدَ الجودِ وَالنَّدى مُرتاحا

تَرَكَ الدّارَ ضَيفُنا وَتَوَلّى

عَذَرَ اللَهُ ضَيفَنا يَومَ راحا

ذَهَبَ الدَّهرُ بِالسَّماحَةِ مِنّا

يا لِذا الدَّهرِ كَيفَ راضَ الجِماحا(10)

ومن الطبيعي أن تتضخم شخصية "كُليب" لتتجاوز الممكن المنتمي إلى عصره، وقد تصل حدود الأسطرة من خلال الشعر أولاً، ومن خلال الرواية الشفوية المتناقلة التي تتجاوز الشعر نفسه ولاسيّما أن العصر العاطفي "الجاهلي" قابل للامتداد وخاصّة بعد تدهور العصر الإمبراطوري الإسلامي حتى وصل حدّ التّبعية للمماليك والعثمانيين، وفي هذا الطور المتدني تغدو الوضعية الاجتماعية السياسية بحاجة إلى بطلٍ مصطنع يجدّد فيه الخيال الشّعبي ما كان راسخاً قبل طور "التدوين"...

وفي رثائية أخرى ـ بكائية ـ يكرر اللغة والموقف، إذ بات مستلباً تجاه المعضلة "الموت" الحاصل للبطل، الموت المنتظر لمشروع البطل:

أزجُرُ العينَ أن تُبَكّي الطُّلولا

إنّ في الصدرِ من كُلَيبٍ غَليلا

كيفَ يَبكي الطُّلولَ مَن هُوَ رَهنٌ

بطِعانِ الأنامِ جيلاً فَجيلا

لَم يُطيقوا أن يَنزِلوا ونَزَلنا

وَأخو الحَربِ مَن أطاقَ النُّزولا(11)

فكُليب يغدو ـ كلّما بُعد الزمن عن الحدث الواقعي "القتل"، الفكرة أو المثل المفتقد، حضور الغياب المسوّغ من البطل بقيمة مضافة هي "الشعر"، فالبطل الجديد يشهد انقلاباً على الذات، فمن موقع هامشي إلى موقع رافد لحضور الغائب "البطولي"، وهنا سيفتتح الشاعر "الزير" مجالاً للشعر، ولن يكون الشّعر ـ في إثر "التحوّل" الجذريّ للزير ـ للرّثاء، وإنما لتسويغ السّلوكية الحربية التي عوّضت له عن متعتي: النساء والخمر...

وفي مقدمة كلّ مرثية يبدو الشاعر منبهراً بالحدث، وكأنه يحدث لأوّل مرة، ومن الملاحظ كثرة الضمائر في المقدّمات "المستتر ـ المتّصل" الدّالين على الذات "بتُّ، أراقب، أبكي، أصرّف، نُعيتُ، عيني..." وعلى حضور الذّات التائهة التي لم تدرك بعد ما العمل؟!

ويحضر الليل في تلك المقدّمات "وصار الليل مشتملاً علينا "كقرينةٍ دالّة" على "المأساة" الحاضرة على المعاناة المستمرة، وعلى الرغم من أنّ الليل في الصحراء أجمل منه في النّهار، إلا أنّ الشعراء اتّخذوا منه رمزاً للمخالفة ومن النّهار رمزاً للمواءمة، وقد يعود هذا إلى أنّ الشعر أداة في الانقلاب على الشخصية والطبيعة لأنه اختلاق، والمختلف ليس من طبيعة النظام السائد، وعلى الزمن تغدو القضية إلفة وعادة فصار المألوف المختلف سائداً بقوّة التكرار والعادة.

وفي عديد من رثائياته يبدأ ـ دعوتك يا كُليب ـ يكرر الدّعوة ـ فلم تجبني... يكرر بصيغة الأمر "أجبني"، ثم يستقوي بالدعاء المألوف "سقاك الغيث"... خلاك ذمّ..." وفي مطوّلة بعنوان "الثأر" كرّر المهلهل صيغة واحدة هي "على أنّ ليس عدلاً من كُليب... عشر مرّات حصر خلالها المكارم المتعارف عليها في كليب "الكرم، القوة، الصبر، الإغاثة، رعاية اليتيم، حفظ التوازن بين القوي والضّعيف، الحلم..." ومنها:

على أن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ

إذا طُرِدَ اليَتيمُ عَنِ الجَزورِ

على أن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ

إذا ما ضيمَ جارُ المُستجيرِ

على أن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ

إذا وَثَبَ المُثارُ على المُثيرِ(12)

يضع الشاعر نفسه في موقع المسؤول "الجديد" الذي خلق الحدث منه رجلاً آخر، فمن خليعٍ هامشي إلى مشروع "زعيم" رافد لزعيم راحل، فإن نجح في الحرب جعله الشعر مؤهلاً لـ"البطولي"، وفي سياق هذه الأمنية رسم الزعيم

الجديد في شعره صورة مثلى لـ"البطل" المنحى، فقد تجاوز في امتداحه "الأخوة" ليؤسس لنفسه رغم الفارق الفاصل بين الأخوين: كُليب البطل القتيل، والزير الهامشي الذي يغدو البطل البديل، وقد حاول البطل الصاعد أن يزيح من الذاكرة القريبة "ذاكرة الجماعة" صورته كخليع هامشي بالشعر، وبالشعر نفسه حاول أن يستأثر بالصورة المثلى لأخيه كوارث شرعي وحيد وأن يقترب من أخيه اقتراب الأطراف من المركز، لعله يسوغ لنفسه ما سيفعله أو ما يحلم به، لنقرأ:

خُذِ العَهدَ الأكيدَ عَلَيَّ عُمري

بِتَركي كُلَّ ما حَوَتِ الدِيارُ

وَهَجري الغانِياتِ وَشُربَ كَأسٍ

وَلُبسي جُبَّةً لا تُستَعارُ

وَلَستُ بِخالِعٍ دِرعي وَسَيفي

إِلى أَن يَخلَعَ اللَيلَ النَهارُ

وَإِلّا أَن تَبيدَ سَراةُ بَكرٍ

فَلا يَبقى لَها أَبَداً أَثارُ

وقبل قسمه وقطعه العهد على نفسه كان قد وضع نفسه مركزاً في قلب "القصة" التي غدا فيها البطل الذي سيكمل ما انقطع، وكأن مقتل كُليب يعنيه وحده، وأن العالم الآخر ينتظر ردود فعله.

كَأَنّي إِذ نَعى النّاعي كُلَيباً

تَطايَرَ بَينَ جَنبَيَّ الشَرارُ

سَأَلتُ الحَيَّ أَينَ دَفَنتُموهُ

فَقالوا لي بِسَفحِ الحَيِّ دارُ

وَحادَت ناقَتي عَن ظِلِّ قَبرٍ

ثَوى فيهِ المَكارِمُ وَالفَخارُ

ونذكّر بأن وصية "كليب" لأخيه "لا تصالح" ـ إن صحت الرواية ـ كانت دفاعاً عن مشروعه لا عن شخصه، ومن هنا امتدت إلى الشعر المعاصر، فقد كتب أمل دنقل مطولته "لا تصالح" على نظام التفعيلة في إثر الهزيمة العسكرية والثقافية والسياسية التي أدّت إلى الهزيمة...

فالسؤال الذي تطارحه مع ذاته: ما العمل؟ كان سؤالاً أكبر من السائل، فقد عاد بالقضية ـ محاولة كُليب لنقل القوم من القبيلة إلى المجتمع ـ عاد بها إلى نقطة البدء، إذ أذكى العداء القبلي بين بكر وتغلب، فعلى مدى أربعين عاماً اتسعت الجراح ولم يعد لها من ضفاف، وبهذا يعود المهلهل إلى التيه، ولكن إلى التيه المفروض عليه، وليس الخيار الذي تخيّره، ويعود معه أطراف النزاع إلى التسوية ضمن آفاق القبيلة بعيداً عن آفاق المجتمع، وكأن الليل الجاهلي ينبثق من جديد وكأن كُليباً يُقتل من جديد، وأما النهار فما يزال يحلم أن يرى نفسه خارج الشعر.

الهوامش

(1) راجع ما كتبه محمد فريد أبو حديد عن سيرة المهلهل.

(2) أحمد أمين ـ فجر الإسلام ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ط8 ـ 1961م، ص58.

(3) نجيب البهبيتي ـ الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم ـ الرباط ـ دار الثقافة 1987، ص387.

(4) المؤلفات الكاملة ـ ماركس إنجلز ـ الطبعة السوفيتية ـ 192، مجلد 28، ص91.

(5) ي. أ. بليايف العرب والإسلام والخلافة العربية، ص91.

(6) موسوعة الشعر العربي ـ المجلد الأول ـ ص200 ـ اختيار مطاع صفدي ـ بيروت 1974.

(7) ديوان الشاعر ـ د. نبيل علي حسن ـ جامعة البتراء ـ 2009 دار جليس الزمان.

(8) مصطفى ناصف ـ دراسة في الأدب العربي، ص108.

(9) 1 د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر 121.

(10) المهلهل بن ربيعة ـ حياته وشعره ـ تحقيق نافع الراجحي.

(11) 1 موسوعة الشعر العربي ـ مصدر سابق ـ ص210.

(12) الموسوعة الشعرية ـ مصدر سابق ـ ص196.

□□

الأسلوب في الأدب والعلم قراءة تحليلية ..

□ د. فايز عز الدين

في المقدمة:

... الإنشاء الأدبي يجمع بالضرورة بين أمرين: صحة اللفظ... وقيمة المعنى أو سموّه حتى يكون جديراً بأن يُسمع، أو يُقرأ. وكذلك في العلم، أو التأليف العقلي إذا أردنا التعبير عن الأفكار، أو تصوير الشعور، أو تأليف المسائل، والآراء العلمية.

فالأسلوب يتحرى الفن الكلامي أولاً من منظور أنه لغة الأدب، أو العلم تستدعي الفن الكلامي الذي يؤدي ما في النفوس من تراث العقول، أو نوازع الانفعال، والميول.

ربما يكون الأدب في ميراثنا أسبق من البدع العلمي ... والعربُ أمةُ بيان، والدراسات النظرية للبلاغة العربية انتهت عند المتقدمين إلى علوم: المعاني، والبيان، والبديع.

فالعلم الذي نسميه علم المعاني يدرس: الجملة العربية منفصلة أو متصلة.

والعِلمان: البيان، والبديع يدرسان: الصورة بسيطة أو مركّبة من تشبيه ومجاز وكناية وحُسن تعليل.

وعلم البلاغة عموماً عند العرب تم الاجتهاد فيه لكي يدخل في بابين:

- الباب الأول: يدرس (الحروف، والكلمات، والجمل، والصور، والفقرات، والعبارات) دراسة دقيقة يعتمد فيها على علم الصوت، والنفس، والموسيقا حتى يأتي الأسلوب صورة فنية أدبية.
- والباب الثاني: يدرس الفنون الأدبية، وقوانينها (شعراً أونثراً) أي يدرس أصول المقالة، والخطابة، والرسالة، والجدل، والوصف، والرثاء، والقصة، والملحمة، والتمثيلية، والتاريخ، والتأليف.

العناصر الكبرى للإنشاء الأدبي:

أ) العاطفة: Emotion. ب) الفكرة: Thought. ج) الخيال: Imagination د) الأسلوب: Style.

فالعاطفة هي انفعال المبدع بالمثير الوجداني للإبداع سواءً أكان حَدَثاً في الذات، أو صورةً في الآخر. وهذه العاطفة خاصة في الأدب تحتاج إلى ما يصوّرها ويظهر قوتها في النفس وهي تحتاج في تصويرها هذا إلى عناصر، وفنون بيانية من التشبيه، والاستعارة، والكناية تُبرزُ قوّتها الانفعالية. يقول المتنبي:

من الحلم أن تستعمل الجهل دونه

إذا اتسعت بالناس طرْق المظالم

وأن تردَ الماء الذي شطرهُ دمٌ

فتسقى إذا لم يُسقَ مَنْ لم يزاحم

ومَنْ عرف الأيام معرفتي بها

وبالناس روّى رمحه غيرَ راحم

فلا هو مرحوم إذا ظفروا به

ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

فأول ما يلقانا في هذه الأبيات هو عاطفة السخط، والعدوان الذي سيطر على نفس الشاعر فأنطقه الشعر على هذه الشاكلة... أبيات قوية، ثائرة حيث حشد: الظلمَ والدمَ، وأنكر الإنصاف والتراحم، مع أن الشاعر استند إلى فكرة مهمة هي كالبرهان المنطقي على ما يريد، أي إن الجهل حتمٌ إذا لم ينفع الحلم. والمتنبي لتصوير قوة عاطفته اجتهد فكوّن من العناصر الحربية لغةً فنيةً حتى يبرز ما داخله من شعور، وهذه الصور التي قدّمها استخدمتْ بعد عاطفته، وفكرته في أبياته عُنصرَ الخيال وهو من أهم اللوازم الشعرية للتعبير عن العاطفة وفكرتها... وكذلك استخدم الوسيلة اللازمة لنقل، أو إظهار ما في نفسه من عناصر الشعر المعنوية عبر الأسلوب الشاعري الذي تدفقت به أبياته.

وهذه العناصر المعنوية في الإبداع الشعري (العاطفة، الفكرة، الخيال، الأسلوب) تتوافر في الشعر كما تتوافر في النثر، واختلاف الدرجة فيهما تبعاً لاختلاف طبيعة كل فن، ومن هنا قالوا: إن الأدب هو الكلام الذي يعبّر عن العقل والعاطفة. (1) والعلم معرفة تعبّر عن العقل الرصين المدقق في الحقائق تحليلاً وتركيباً.

في الأدب والعلم صورٌ تعكس الشخصية والحياة:

المبدعون ليسوا شخصية واحدة محدّدة معالمها بل هم مختلفون (بيئة، وثقافة، وموهبة، واتجاهات، وأمزجة، وأذواقاً) وكذلك القرّاء والمتلقّون.

والمعجب في الأثر الأدبي، أو العلمي عموماً هو حجم المتشابه بين المنشيء والقارئ فيطمئن القارئ إلى أدب الأديب، وعلم العالم طالما اقترب التصوير من ما يعانيه القارئ وما يواجهه في وقائع حياته اليومية. ولذلك يقال: إن أول ناقدٍ قد وُجِدَ، عقب أول منشئ.

والنقد يعرّفونه بأنه: بيان قيمة النص الأدبي أو العلمي أو مستوى درجته الفنية[(2)]. على سبيل المثال إذا تناولنا أبيات المتنبي بالنقد ربما نحكم له بوضوح الأسلوب، وقوته، وجماله. وبطرافة الأفكار وصحتها. وبحُسن التصوير الخيالي وملاءمته. وبصدق العاطفة وقوتها. وتبعاً لأذواق النقاد، ومعارفهم، وتجاربهم قد يأخذون على المتنبي هذا العنف الصارم، وسوء الظن بالناس، وبالحياة حتى أقرّ الظلم، والعدوان، وكانت بهذا عاطفته أليمة غير سامية. وقد زها النقد الأدبي منذ العصر الجاهلي كما يقول الأستاذ أحمد الشايب في كتابه أصول النقد الأدبي. وتواردت

عليه جهود النحاة واللغويين والأدباء. وقد كان النقد الأدبي من أهم العوامل في إيجاد علم البلاغة. فمنذ عهد الجاحظ، وابن المعتز، وقدامه، والعسكري، والجرجانيّ، والثعالبي، وابن رشيق، والزمخشري، والسكاكي، أصبح النقد عاملاً هاماً في التقنين البياني. فالبلاغة، والنقد عاشا مختلطين لزمن باعتبار أن موضوعهما واحدٌ ومع ذلك فيمكن أن نفرّق ما بينهما بمايلي:

البلاغة ترشدنا إلى الإنشاء الصحيح ونوع الفن الذي يكون أوفق من سواه لمقتضى الحال... بينما النقد[3] يرى أن الكلام قد تمَّ إنشاؤه فيعرض علينا مقاييسه العامة التي توضح القيمة الفنية والحكم عليها. والبلاغةُ تعنى بالأسلوب فترسم خطة الأداء قولاً أو كتابةً... بينما النقد فيتناول المعاني والأساليب: المعاني ليرى صحتها وقيمتها، ومقدار تأثيرها على القارئ، ثم الأسلوب مقدار ما فيه من الوضوح، والقوة، والجمال.

فالبلاغة وظيفتها مطابقة الفن الأدبي على ضرورات يعيش آثارها المتلقي، ويحسّها في يومياته بالملموس وفيها نكتشف خطاب الذكي من خطاب المحدود وخطاب الموقن من خطاب المتردد. ما يغذي فينا قوة الإدراك، والوسيلة إلى التصرف في الجملة وعناصرها (خبراً وإنشاءً. فصلاً ووصلاً. تعريفاً وتنكيراً. ذكراً وحذفاً) ثم الاختلاف بين التشبيه والمجاز. والكناية بما يعزز دراسة الجملة والصورة.

أما الأسلوب فله صفة القوة التي تظهر في أسلوب الخطابة، وصفة الوضوح للأسلوب العلمي، وصفة الجمال هي من أخص صفات الأسلوب الأدبي. والأسلوب الناجح هو الذي يجمع هذه الخصائص والصفات في كافة أنواعه حتى يتوصل إلى تحقيق الوحدتين: الوحدة النفسية، والوحدة الأدبية.

الأسلوب في تعريفه وحدوده:

الأسلوب في الفهم المباشر قد نعرّفه بهذا العنصر اللفظي الذي يتألف من (الكلمات، والجمل، والعبارات) والمعروف أن الصورة اللفظية التي تُلقى ترجع في نظامها اللغوي إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب، أو حتى المتكلم، فكان بذلك أسلوباً معنوياً ثم تكوّن التأليف اللفظي على مثاله. فصار جسمه، أو ثوبه إذا كان المعنى هو الروح. وعليه فقد يكون الأسلوب معاني مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة؛ أي يتكوّن في العقل قبل أن ينطق به اللسان ويجري به القلم كما يقال. وهكذا فلم يعد الأسلوب خاصاً بالأدب بل صار حقاً مشتركاً بين البيئات المختلفة فالعلماء يأخذونه ليدلّوا به على منهج البحث العلمي، والأدباء والفنانون تتراوح رؤاهم بين العنصر اللفظي سهلاً أو معقداً، وبين الأفكار منطقية أو مضطربةً، والتخييل جميلاً ملائماً، أو مشوّشاً.

والحال عليه فكلمة الأسلوب، أو هذا المصطلح الدلالي، صارت ترادف كلمة مصطلح الشخصية في المعنى. وفي لسان العرب نقرأ عن الأسلوب أنّه: الطريق، والوجه، والمذهب. أي أخذ أسلوب كذا. أو أخذ في أساليب من القول: أي أفانين منه. ونتلمس في الأسلوب حدّين: الحد الحسّي كالطريق. والحد المعنوي حين تنتقل الكلمات من معانيها الحسّية إلى المعاني الأدبية، أو النفسية، وذلك هو الفن من القول. ويمكننا أن نجمل التعريف بالأسلوب أنه: (فن من الكلام أدباً، أو حواراً، أو في التشبيه، والمجاز، والكناية وكذلك في التقرير أو الحِكَم والأمثال) أي الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير، وفي مقدمته الشهيرة ،

مقدمة ابن خلدون رأيناه يتناول الأسلوب في فصل صناعة الشعر، ووجه تعلّمه حيث يقول:(**ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة – صناعة الشعر – وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تُفرّغ فيه ، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلّية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب، والبيان فيرصّها فيه رصّاً كما يفعله البنّاء في القالب، أو النّساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة**). ونفهم من ابن خلدون أن صياغة الأسلوب الجميل هي فنٌّ يعتمد على الطبع، والتمرّس بالكلام البليغ، وتتكوّن من الجمل والعبارات والصور البيانية. فالأسلوب في الأصل هو صورة ذهنية تتملّأ بها النفس، وتطبع الذوق من الدراسة، والمرانة، وقراءة الأدب الجميل، فهي طريقة من طرق التعبير يسلكها المتكلم (كخطاب الطلل في القصيدة العربية، أو استدعاء الصحب... قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل) ومن هذا نتوصل إلى تأكيد مفهوم لتعريف الأسلوب بأنه:طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ، وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير°(4)

ولنسهم في المزيد من إيضاح مصطلح الأسلوب نقول: إن الأسلوب في التصرف والاختلاف يكون في صوغ العبارات بين: إيجاز وإطناب. وسهولة وإغراب. وبساطة وتعقيد. وجمال وتنافر.

ثم يكون في اختيار الأفكار، وكيفية ترتيبها ترتيباً منطقياً أو مضطرباً. ووضوحها أو غموضها. وصحتها أو خطئها وإخضاعها لطريقة الاستقراء أو الاستنباط، ويكن بعد ذلك في طريقة التخييل، والتصوير. ثم هل يسلك المبدع طريقة التشبيه أو الاستعارة أو الكناية؟ وما مقدار ابتكاره في ذلك أو تقليده. فلكل كاتب مذهبه، أو أسلوبه الخاص؟

فالشيب عند المعري زَهْرٌ:

والشيب أزهار الشباب فماله
يخفى، وحسنُ الروضِ في الأزهار؟

وعند الفرزدق نجومٌ:

تفاريقُ شيبٍ في الشباب لوامعٌ
وما حسن ليلٍ ليس فيه نجوم؟

ولكن الشريف الرضي يراه جلاءً حساماً:

غالطوني عن المشيب وقالوا:
لا تُرَعْ إنه جلاء حسام

ومن تحليل هذه الأبيات نقول: إن الأسلوب هو طريقة التفكير، والتصوير، والتعبير، أي: وضوح التفكير، وجمال التصوير، ورونق التعبير فصاحةً ودلالة.

عناصر الأسلوب:

إن خطوة الكاتب الأولى هي اختيار الفن الأدبي، أو العلمي الذي يريد أن يكتب فيه. ثم

يختار المعاني أو الأفكار، والحقائق التي يريد أن يعبّر عنها.

ثم يرتّب هذه الأفكار ليصل إلى نتائجه سواء بطريقة التحليل، أو التركيب.

فالأسلوب الأدبي له خصائصه، والأسلوب في الكتابة البحثية العلمية له خصائصه. الأسلوب الأدبي يعتمد فيه المبدع على الخيال كي يصوّر به انفعالاته (عاطفته) فيضيّق دائرة الأفكار ليأخذ منها أجَلّها، وأشملها على أسباب القوة، والجمال، ثم يفسّرها تفسيراً أدبياً كما يشاء خياله، ويملي عليه طبعه، ومزاجه. وبذلك نقرأ أسلوباً أدبياً خالصاً تبدو فيه شخصية المبدع أشدّ وضوحاً، وأبعد تأثيراً. أما الأسلوب العلمي فيتكوّن من عنصرين أساسيين: الأفكار، والعبارات؛ حيثُ يتم اختيار العبارات المناسبة للموضوع المؤلّف فيه، ثم تنسيقها، وإيثار الكلمات الدقيقة، والجمل الواضحة ويكون الكاتب متأثراً بموضوعه عرضاً وتحليلاً ونتائجاً، وتبدو شخصيته العلمية بارزة حتى تُعرض الحقائق بأسلوب عقلي خالص.

وبالمحصلة نرى أن الأسلوب الأدبي يتشكل من عناصرَ ثلاثةٍ: الأفكار، والصور، والعبارات، ويتم حشد الخيال لها كما يلزم باعتباره لغة العاطفة، ووسيلة تصويرها من ناحية الأديب وبعثها في نفوس القرّاء. فالعاطفة في الأدب عنصر أسلوبي يُحسُّ دون أن يُشرح أو يُعرض عرضاً مباشراً صريحاً. أما الأسلوب العلمي فله عنصران: الأفكار، والعبارات تُعرض بأسلوب عقلي خالص كما أشرنا.

فوارق بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي:

لقد سبق أن أشرنا إلى أن الكاتب حين يريد الكتابة في موضوع يختار الأفكار التي يبتغي أداءها لجدّتها أو قيمتها، أو ملاءمتها لمقتضى الحال. ثم يرتّب هذه الأفكار ترتيباً معقولاً ليكون ذلك أدعى إلى فهمها وحسن ارتباطها في ذهن القارئ. وأخيراً يعبّر عنها بالألفاظ اللائقة بها وهذا هو الأسلوب العملي في الكتابة والإبداع، فهو صناعة عقلية محضة.

أما الأسلوب الأدبي فهو يعتمد على الخيال أولاً ويعززه بالعاطفة، والانفعال المناسبين لتأتي الكلمات ذات دلالة تصويرية، والجمل محمّلة بالبعد البياني، والصورِ الجديدة، والموسيقا صوتاً لهذا الانفعال النفسي الذي ملك على الأديب شعوره الباطني ففاض قلمه ألفاظاً وعباراتٍ فيها جمالها.

والفارق بين الأسلوبين ٍ بمله بـــ :

أ- الأسلوب العلمي لغة العقل... أما الأدبي فهو لغة العاطفة.

أي يبنى الأول بالمعارف العقلية بدون حاجة إلى الانفعال لكونه يستقصي الحقائق والأفكار. ويُبنى الثاني بالانفعال (العاطفة) والخيال، والتصوير، رغم أنه يستقصي الحقائق والأفكار كذلك.

ب- الأسلوب العلمي هدفه خدمة المعرفة، وإنارة العقول، وتقديم الحقائق برصانة علمية عقلية. أما الأدبي فهدفه إثارة الانفعال في نفوس الناس بعرضٍ للحقائق بالإدراك التصويري.

ج- الأسلوب العلمي عبارته المستخدمة في نصّه تمتاز بالدقّة، والتحديد والاستقصاء. أما الأدبي فعبارته فخمة، عامة مدجّجة بمواطن الجمال والتأثير.

د- الأسلوب العلمي مصطلحه مَظْهرٌ مهم من مظاهر استخدام العقل المدقق الكاشف. أما الأدبي فمصطلحه بالصورة الخيالية، والصنعة البديعية، والكلمات الموسيقية إظهاراً للعاطفة .

هـ- الأسلوب العلمي لا نجد فيه تكرار الفكرة.. أما الأدبي فيمكن أن يعرض علينا المعنى الواحد في عدة صور. فإذاً: الفارق بن الإثنين هو : في المصدر، والغاية، والوسيلة.

في أسلوب الشعر والنثر الأدبي:

حين يكون الأسلوب الأدبي شعراً سوف تظهر فيه مظاهر لفظية تلائم طبيعة هذا الفن الشعري... ويشاركه الأسلوب النثري بهذا.

والشعر والنثر الأدبي يعبّران عن العاطفة، والفكرة ويتّخذان الخيال المصوّر سبيلاً، والعبارة الموسيقية وسيلة إلى الغاية البيانية المقصودة... فالعناصر، والموضوعات التي يتألف منها الشعر، يتألف منها النثر كذلك. فالأسلوبان: الشعر والنثر كلاهما يحملان غذاء الروح المتطلّع والنفس التّواقة.

ويمكن أن نحدد فارقاً بين الشعر، والنثر... بأن الأول تغلب عليه صفة التأثير، أما الثاني فتغلب عليه صفة الإفادة... فالشعر يتشبث بطبيعته الرمزية، وأصله الموسيقي المثير للحماسة... بينما ينزع النثر إلى طبيعته التقريرية، وأصله العقلي الذي يقارب النثر العلمي... فالفكرة أصل في النثر الأدبي، والعاطفة مساعد. بينما العاطفة في الشعر تتصدّر مستندة على حقائق تبعث فيها الصدق والقوة، والبقاء.

ونمثّلُ لهذا القول من شعر أمير الشعراء أحمد شوقي في الأهرام:

للهِ أنتِ! فما رأيتُ على الصفا
هذا الجلالَ، ولا على الأوتاد
لكِ كالمعابد روعةٌ قدسيةٌ
وعليكِ روحانيةُ العُبّاد
أُسّستِ من أحلامهم بقواعد
ورُفعتِ من أخلاقهم بعماد

إن عاطفة الإعجاب، وانفعاله دعيا شوقي لهذا القول المعتمد على عبارات موسيقية، ووزن، وقافية، ورقّة في المفردات، وجزالة بآنٍ معاً، وتخيّر التراكيب، وتجنّب الفضول، والابتذال حيث جمع في أسلوبه الشعري بين التهذيب، وقوة التأثير.

وبناء عليه سنلاحق بعض خواص الأسلوب الشعري:

1ـ **الوزن** أخص ميزات الشعر، وأبينها في أسلوبه، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها من البحر المخصوص... وهذا لا يعني خلو النثر من الوزن وإن كان أقل من الشعر ظهوراً وانتظاماً، فالوزن النثري ملحوظ مثلاً في المقامات المعروفة (قَصَدْتُ الأَزَاد وأنا ببغداذ، وليس معي عقد على نقد).

2ـ **القافية** ظاهرة شعريّة تصوّر المقطع الذي ينتهي إليه بيتُ القصيدة، أو أبياتها فالوزن الواحد في نهاية كل بيت يحفظ الوحدة الموسيقية، والنغمة، ووحدة الوزن العروضي. والروي أهم حروف القافية لتكراره بذاته، مع حركته الخاصة، وقد نجعل للنثر قافية وإن لم تكن لازمة.

3ـ**المفردة الشعرية**: يجب أن تأتي منتقاة، غير مبتذلة، دلالتها واضحة بجرسها ومعناها على ما تصوّر من أصوات، وألوان، ونزعات نفسية... فالشعر يكتسب صفة الموسيقا، والرسم حين تحكي الكلمات صوت الطبيعة، أو الحركة، أو تكون ذات صفة حسّية.

يقول ابن المعتز وهو يصف سحابة:

وساريةٍ لا تملُّ البكا
جرى دمعُها في خدود الثرى
سرتْ تقدح الصبح في ليلها
ببرقٍ كهنديةٍ تُنْتَضى

فلمــا دنــتْ جلْجلــتْ في الــسّما

ء رَعْــداً أجـشَّ كجــرس الرحــا

حيـث إن مفـردات الأبيـات: (خـدود، تقـدح، برق، هندية، جلجلت، أجشّ، جرس الرحا) أتت لونيــة، وصــوتية صــادقة في نقــل مــا أراده مــن وصف... وكذلك النثر يستخدم هذه الخاصة.

لكن ابن الأثير يقول:

(إن مـن الألفـاظ مـا يحـسن اسـتخدامه في الـشعر دون النثـر)، وقـد مثّـلَ لقولـه هـذه بكلمـة مـشمخر الـواردة في قـصيدة البحتـري يـصف فيـه إيوان كسرى:

مــشمخرٌ تعلــو لــه شــرفاتٌ

رُفِعَــتْ في رؤوسِ رَضْــوى وقُــدْسِ

فلفظـة مـشمخر لهـا في الـشعر موسـيقاها، وعدم تقيدها بالصفة التقريرية العقلية ما جعلها تلائم الشعر أكثر.

4. **الـصور الخياليـة**: كالتـشبيه، والمجـاز، والكناية، والمطابقة، وحسن التعليل... فإنها أوقع في الـشعر منهـا في النثـر. ومـن المعـروف أن النثـر يستخدم هـذا لكـن الكنايـة والاسـتعارة أكثـر وروداً في الشعر... والتشبيه أكثـر دورانـاً في النثـر طالما أن وظيفـة الـشعر التـأثير وبعـث الانفعـال... ووظيفـة النثـر الإفـادة وتغذيـة العقـل... وإذا سـلك النثر سبيل الشعر في استخدام الأنواع البيانية قد يُـتّهم بالبعـد عـن طبيعتـه الأصـلية، وبنـزوعٍ إلى دخول طبيعة الشعر.

5. **تراكيـب الـشعر**: تـأتي أكثـر حريـة مـن حيـث التقـديم، والتـأخير بقـصد التوفيـق بـين وزن الـشعر، وحركـات العبـارة، وتبدو الجمـل في نظـام غير طبيعي...

وفي التوفيــق بــين الأوزان الــشعرية، والتراكيب اللغوية يضطر الشاعر إلى اثنتين:

إمّـا أن يَجُـورَ علـى الأوزان فتـشأ العلـل والزحاف.

أو أن يَجــور علــى الكلمــات فتنــشأ الضرورات.

6. **الإيجاز والاكتفاء بالعناصر الرئيسة**:

مــن حــق الــشاعر الاختــصار، وتكثيــف الفكـرة، والأخـذ بالعناصـر الرئيـسة كالمسند والمسند إليه دون التزام الفضلة، وكثرة الروابط مثل حروف العطف، والجر، والضمائر. ويمكن للــشاعر أن يكتفــي بالمقــدمات دون النتــائج والعكس؛ مائلاً إلى الرمز، والإشارة، والتلميح.

فيقول المتنبي:

ومُــرادُ النفــوسِ أصــغرُ مــن أن

تتعــادى فيــه وأن تتفــانى

غــير أن الفتــى يلاقــي المنايــا

كالحــاتٍ، ولا يُلاقــي الهوانــا

وهنا يرى المتبي أن مبتغى النفوس من طعام وشـراب ولبـاس أصـغر مـن أن يتعـادى النـاس مـن أجلـه، ويتفـانوا ولكـن النـاس لا يكفّـون عـن التحارب والتباغض.

7. **طبع الشاعر وذوقه**: فالشاعر المطبوع تأتي عبارته مليئة بالحس، والقوة، والجمال. وتظهر شخصيته وموهبته فيما يقول وهذا ما نسميه عبقريتـه عمومـاً... فنقـول: قـوة المتنبي، وجمـال البحتري، ورقّة جرير، وسهولة أبي العتاهية، وبهاء زهير.

يقول جرير:

لا بــاركَ اللهُ في الــدنيا إذا انقطعــت

أســبابُ دنيــاكِ عــن أســبابِ دنيانــا

إن العيــونَ الــتي في طرفهــا حَــوَرٌ

قتلننــا ثــم لم يُحــيينَ قتلانــا

يــصرعنَ ذا اللــب حتــى لا حــراكَ بــه

وهنَّ أضعفُ خلق الله أركانا

فعاطفة الشاعر الرقيقة بدت مع الأسف، والوفاء، وإدراك ما في الجمال من أسرار، فالموسيقا النفسية هنا هي التي استدعت هذا الوزن الغنائي، وتلك القافية المطلقة، مع العبارات الرشيقة فاكتملت أسباب الجمال، والفن المبدع.

في الخاتمة:

لقد مرّ في المقدمة أن الأسلوب هو الذي يتحرى الفن الكلامي أولاً من منظور أنه لغة في الأدب أو العلم تقتضي أن تحمل ما فاضت به النفوس، وتفيض من نوازع الانفعال، أو كشف العقول. وفي عناصر الإنشاء الأدبي، أو العلمي سمات مشتركة لكن لكل من الأدب والعلوم خاصته البارزة. ولقد رأينا في سياق ما بحثنا فيه أن الأدب، والعلم تنعكس فيهما دوماً صورة المبدع، وصورة الحياة التي عاشها، ويعبّر عنها، ومن الصعب أن يأتي الإبداع لدى المبدع حاملاً النسبة المعتبرة من الاكتمال إذا لم يكن يعكس صورة ما في البيئة والواقع والحياة، وأنسنة هذه الصورة.

ويبقى لتحديد الأسلوب، ولاكتمال عناصره في المنتج المحدد نظرٌ مهم في وصول التأليف والإنشاء إلى مرتبة الإبداع الأدبي، أو العلمي. ورغم أن الأسلوب يمثل ضرورة جامعة بين الحقلين الأدبي، والعلمي إلا أن فوارقاً محسوسة لا بد أن توضّحَ خاصة كل منهما من حيث أن الأدب قد يقترب من صورة العاطفة والتخييل، والعلم يستدعي العقل العالم، المفكر، والكاشف عن أسرار الحقائق المستهدفة.

وحتى داخل الأدب ذاته رأينا ماهيات متباينة بين الشعر والنثر تفرض مستدعاها على عقل الأديب المبدع حتى يُحْسِنَ التعامل مع أثره الأدبي تعامل المختص، والأعلم بأدواته، وكيفية استثمارها بصورة مقدّرة فنياً، وجمالياً.

وفيما خدمنا البحث فيه صار بإمكاننا أن نوصّف الأسلوب ونحن نتحرى النقد الأدبي البلاغي، أو العلمي الموضوعي أن نقول على سبيل المثال هذا أسلوب موجزٌ وهذا سهلٌ، أو غامض، أو تصويري، أو واضح إلى غير ذلك مما نختبره من تعدد الأساليب في ثقافتنا النقدية المطلوبة ومن أشكالها في تجسيد صدق التعبير عن النفس، والحياة؛ حتى يأتي الأسلوب مرآةَ العقل، والخلق، والمزاج؛ وطريق التفكير الإبداعي والتّخييل، ويجعلنا قادرين على تمييز القوي من الضعيف، والمستقيم من المضطرب، وبالنهاية الجميل من القبيح.

وكلمة الختام نشير فيها إلى أن الأسلوب بصفة عامة لا بد أن يقع عبر خيارات المبدعين عند ملامح كبرى مهمة، وهي: الوضوح بقصد الإفهام... والقوة بقصد التأثير... والجمال بقصد الإمتاع والفائدة بآن معاً.

المراجع:

1. الدكتور أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية. مكتبة النهضة المصرية صادرة 1956.
2. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: طه إبراهيم.
3. مقدمة ابن خلدون: فصل علم الأدب.
4. في الأدب الجاهلي: طه حسين.
5. تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات.
6. ابن الأثير.
7. دلائل الإعجاز للجرجاني ص:361

الهوامش

(1) راجع أحمد الشايب: دراسة بلاغية، دار النهضة.

(2) راجع أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، ص 32.

(3) راجع كتاب تاريخ النقد الأدبي للدكتور طه إبراهيم

(4) كما جاء في دلائل الإعجاز للجرجاني ص361

اللغة العربية والخطاب الإشهاري بين النظرية والتطبيق

- دراسة سيميائية -

أ. د. بلقاسم دفه*

مدخل:

يُعدُّ الخطابُ الإشهاري في عصرنا صناعة إعلامية وثقافية، ولذلك فهو يحظى بعناية كبيرة في كل المجتمعات وبخاصة المتطورة منها، لما يتصف به من قدرة عالية على بلورة الفكر، وتشكيل الوعي، وفي التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة.

وتهدف هذه الدراسة إلى محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الإشهار خطاباً سيميائاً بالنظر إلى صوره الثابتة والمتحركة بما تحمله من قدرة على التواصل، وما يكمن فيها من أدوات جمالية، وفاعلية في التأثير على المتلقي.

والجدير بالذكر أنّ علم السيمياء لم يكنْ وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم، بل هو قديم النشأة؛ فقد اهتم القدماء من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة. ولقد أفرد أفلاطون هذا الموضوع في كتابه(CARTYLE)، وأكد أن للأشياء جوهرًا ثابتا، وأن الكلمة أداةُ اتصال، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها، أي: بين الدال (siqnifiant) والمدلول (siqnifié) تلازم طبيعي (justesse naturelle)، فلهذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء. وقد أشار أفلاطون إلى ما تمتاز به الأصوات اللغوية من خواص تعبيرية، أي: العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، ولذلك كانت الأصوات أدوات تعبير عن ظواهر عديدة[1]، تلتقي فيها لغات البشر بعدها ظواهر إنسانية.

وقد ربط العرب قديما بين هذه المعطيات وبين ما أسموه بعلم أسرار الحروف، أي: علم السيمياء. وقد تعددت في ذلك دراسات الحاتمي،

---

* قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة الحاج لخضر بباتنة

والبوني، وابن سيناء، والفارابي، والجرجاني، والغزالي والقرطاجني، وابن خلدون، وغيرهم[2].

ولهذا يمكن القول: إنّ دراسات نظام الإشارة أو العلامة في التراث العربي هي دراسات قديمة قدم الدرس اللساني، غير أن الأفكار والتأملات السيميائية التي وصلت إلينا ظلت في إطار التجربة العلمية الموضوعية. ومن ثم فالمنطلقات السميائية للدراسة العربية تنقصها الإجراءات التطبيقية الموسعة، أما الدراسات السيميائية الحديثة فقد تشعبت في مجالات عديدة وحضارات مختلفة، بحيث لا تبقى حكرا على أمة دون أمة، وثقافة دون ثقافة أخرى.

وأخذ العلماء يفحصون نصوص الحضارات القديمة بحثا عن تأملات وخواطر سيميائية لعلهم يجدون بدايات معمقة وجادة لهذا العلم. فالرغبة الكامنة في السيمياء التي لا تزال توجه مسيرة البحث فيها هي الرغبة في الإحاطة الشاملة، ولو أن الإحاطة تبدو صعبة التحقيق، إلا أنه لا بد من إجهاد العقول لتحقيق ذلك الطموح العلمي[3] الذي يعد أساسيا في الدرس اللساني المعاصر.

مصطلح "سيمياء":

أتحدث بادئ ذي بدء عن معنى "سيمياء" لغةً، ثم عن معناها اصطلاحًا.

أ- معنى "سيمياء" في اللغة العربية:

السيمياء : العلامة، مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وَسَمَ"، وزنها "عفلى"، وهي في الصورة "فعلى"، يدل على ذلك قول العرب: سمة، فإن أصلها: وَسمة، ويقولون: سيمى بالقصر، وسيماء بالمد، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون سوم إذا جعل سمة، وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة متأت خلاف قلب فائها، ولم يسمع من كلام العرب فعل مجرد من "سوم" المقلوب، وإنما سمع منه فعل مضاعف في قولهم: سوم فرسه، أي: جعل عليه السيمة، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيما والسومة، وهي العلامة[4].

وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى: **(تَعرِفُهُم بسيماهم لا يسألون الناسَ إلحافًا)، البقرة، 273، وقوله: (وبينهما حجابٌ وعلى الأعراف رجالٌ يعرفون كلاً بسيماهم)، الأعراف، 48، وقوله: (سيماهم في وجوهم من أثر السجود)، الفتح، 29، وقوله : (يُعرف المجرمون بسيماهم فيُؤخذُ بالنواصي والأقدام)، الرحمن، 41.**

وقد وردت كذلك كلمة "سيمياء" في الشعر، ومنه قول أسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميلة حين قاسمه ماله:

غلامٌ رماهُ اللهُ بالحُسنِ يافعًا
لهُ سيمياءُ لا تشقُّ على البَصَر
كأنّ الثريا علّقت فوق نحرِهِ
وفي جيدِهِ الشِّعرى وفي وجههِ القَمَر[5]

وفي مقدمة ابن خلدون بحث كامل عنوانه:(علم أسرار الحروف)، أو علم السيمياء كما فهمه اللغويون العرب القدماء.

يتضح مما أوردناه أن كلمة "سيمياء" مشتقة، وهي بمعنى العلامة أو الإشارة أو الآية، وبالفرنسية(signe)[6].

والأولى للمتكلمين بالعربية استخدام مصطلح "سيمياء" دون غيره، لأنه مصطلح ضارب في الأصل العربي، ويعبر عنه حاليا بمصطلحين، هما: (sémiologie) بالفرنسية و(sémantics)

بالإنجليزية، وهذان المصطلحان مشتقان من اللفظة الإغريقية لـ (séemeion) التي تعني الإشارة أو العلامة.

ب ـ سيمياء اصطلاحا:

إن مصطلح "سيمياء" يعني في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام السمة أو الشبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة، [7] وفق قواعد وأحكام لغوية تم الاتفاق عليها في بيئة لغوية معينة كالبيئة العربية.

إن السيمياء هي" عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء الأبنية السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا" [8]. وهي بأسلوب آخر" دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى" [9].

وهناك شبه اتفاق بين علماء اللسانيات يمنح مكانة مستقلة للغة، يسمح بتعريف السيمياء على أنها دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، غير أن العلامة في أصلها قد تكون لسانية(لفظية)، وغير لسانية (غير لفظية) . فالسيمياء " هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السيمولوجية هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية" [10].

إن السيمياء كما عرفها فرديناند دوسوسير (ت 1913) (f de saussure) هي عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية [11]. والنص الذي يُتلى دوما هو " اللغة نظام علامات، ويعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم البكم، بأشكال الياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية، إلخ... على أن اللغة هي أهم النظم على الإطلاق" [12].

إن دوسوسير يضع العلامات السيميائية او السيميولجية داخل أحضان المجتمع، ويجعل اللسانيات فرعا من السيمياء خلافا لغيره من علماء اللسانيات. وهكذا فإن علم السيمياء هو ذلك العلم الذي يدرس حياة الإشارات في قلب المجتمع، ويهتم بإنتاج الإشارات أو العلامات واستعمالها، بحيث تبرز الأنظمة السيميائية من خلال العلاقات القائمة بين العلامات داخل التراكيب والنصوص.

والواقع أن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي تشارلز سندرس بيرس ch.s.peirce (1839 ــ 1914). فالسيمياء أو السيميولوجيا تبعا لرؤية بيرس هي علم الإشارة، وهو يضم جميع المعارف الإنسانية والطبيعية، حيث يقول:" ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات، والأخلاق..وعلم النفس، وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد... إلا على أنه نظام سيميولوجي" [13].

إن نظام بيرس السيميائي (السيميولوجي) هو عبارة عن مثلث، تشكل الإشارة فيه الضلع الأول، وهو الذي له صلة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع الثاني المحدد للمعنى، وهذا الضلع الثالث، أي: المعنى هو إشارة كذلك تعود على موضوعها الذي أنتج المعنى [14].

فالعلامة عند بيرس متعددة الأوجه على خلاف العلامة (الدليل) عند دوسوسير، فإنها

ذات وجهين: دال (SIGNIFIANT) ومدلول (SIGNIFIE).

وتبعًا لرؤية بيرس فإن كُلّ العلامات تُدرك من خلال تلك المستويات الثلاثة(الإشارة ـ الموضوع ـ المعنى). وهذا هو الذي يجعل من المدلول إشارة أيضا تحتاج إلى مدلول آخر يفسر غموضا ويزيح إبهامها.

ومما يلحظ أن بيرس يركز على الوظيفة المنطقية للإشارة، بينما يركز دوسوسير على الوظيفة الاجتماعية، ولكن المظهرين على علاقة متينة. والمصطلحان سيميولوجيا (sémiologie) وسيميوطيقا (sémiotcis) يغطيان اليوم نظاماً واحداً متكاملاً، والفرق الوحيد بين هاتين الكلمتين أن (sémiologie) مُفضّلة عند الأوروبيين تقديرًا لصياغة دوسوسير لهذه الكلمة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل مصطلح(sémIotics) تبجيلاً واحتراما للعالم بيرس زعيم الاتجاه السيميائي الأمريكي.[17]

مفهوم الخطاب الإشهاري:

أعرض بإيجاز لمفهوم الإشهار لغة واصطلاحا.

أ ــ **الإشهار لُغةً**: ورد في مختار الصحاح " والشهرة وضوح الأمر، تقول: شهرته الأمر... فاشتهر، واشتهرته أيضا، فاشتهر، وشهرته أيضا تشهيراً"[18]. فالإشهار بهذا المفهوم الإعلان والإفصاح عن الشيء بين الناس، ليكون معلوما لدى عامتهم.

ب ــ **الإشهار اصطلاحا**: إن كلمة إشهار(publicitè) مشتقة من الأصل اللاتيني(publicus)، وقد وردت في معاجم الأكاديمية البريطانية سنة 1694 ذات استعمال قانوني، ثم أخذت معناها اللساني في القرن التاسع عشر.

ويعرفه معجم موسوعة 2008 بأنه "رسالة مخصصة للإعلان عن بيع منتج، أو هيئة وجدت لتحريض الجماهير لاقتناء منتج أو استعماله"[19].

يلحظ أن هذا التعريف اقتصر على الطابع التجاري للخطاب الإشهاري، وأهمل الإعلانات ذات الطابع الإرشادي التوعوي، مثلما نرى في بعض اللوحات في المدن الكبرى، وفي ساحات الحرم المكي على سبيل المثال، لكننا نجد بعض الباحثين مثل: قراو والتر (qraw walter) يعرف الخطاب الإشهاري تعريفا جامعاً شاملاً، إذ يقول: "هو فن إغراء الأفراد على السلوك بطريقة معينة"[20]. فالإشهار بهذا المفهوم أداة لبيع المنتوج أو نشر الأفكار على نطاق واسع بين الناس، وبهذا المفهوم نرى أن الإشهار أداة استخدمت لتسويق المنتوجات، ونشر الأفكار المختلفة عبر قنوات تختار من لدن أصحابها للتأثير في أكبر عدد ممكن من المتلقين.

ومعنى كلمة (إشهار) عند بعض الباحثين هو مثل تقنية تسهل عملية نشر الأفكار من ناحية، وكذلك العلاقات التجارية التي تبرم بين الأشخاص على الصعيد الاقتصادي في الترويج بسلعهم وخدماتهم من ناحية أخرى[21].

إن الخطاب الإشهاري أداةُ اتصال بالجمهور المستهلك والعمل على إقناعه، إلا أن هذا الاتصال يكون مبنيا وفق منهج مبرمج بعيدا عن كل مجازفة واندفاعية مما جعل بعض الباحثين يعدونه " استراتيجية إبلاغية قائمة على الإقناع، وتستعمل لذلك كل وسائل الاتصال الإنساني من

كلمة وصورة ورمز في أفق التأثير على المتلقي والدفع به إلى اقتناء منتوج ما "[22].

وهكذا فإن الخطاب الإشهاري يرى أن العملية تنطلق من المرسِل الراغب في نقل الرسالة إلى المرسَل إليه بواسطة قناة اتصال، كما يتضح هدف المرسِل في إحداث رد فعل لدى المرسَل إليه على مستوى وجهة نظره ومواقفه، كما أن تركيب هذا الخطاب يستلزم عملية إرجاعية من المرسَل إليه في صورة قبول منه أو رفض للخطاب الإشهاري.

أهمية الخطاب الإشهاري:

لا شك أن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات المهمة التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي أو المسرحي أو السينمائي، إلى جانب بعده الاقتصادي والاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية كمن يقوم بالإشهار لسلعة ما، ولذلك فهو يحظى بعناية كبيرة في المجتمعات المتحضرة.

ويعدُّ هذا الخطاب صناعة إعلامية وثقافية بما في الكلمة من معنى، ذلك لما يتميز به من طاقة عالية على تشكيل الرأي وبلورة الوعي، وفي التأثير على ذهنية المتلقي وتوجيه ثقافته في أبعادها المختلفة الدينية والأخلاقية والفلسفية والسياسية... أما في المجتمعات المتخلفة أو التي في طور النمو، فلا يزال هذا الخطاب مهمشاً وبعيداً عن التناول إلى حد ما على الرغم من هيمنة الصورة الإشهارية واتساع مداها في الحياة المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل البشري على أوسع نطاق. وهذا يعود بالأحرى إلى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة الشفوية التي تمس شريحة شاسعة من المتلقين في أرجاء المعمورة.

ويمكننا أن نقول: إنّ أعلى مستوًى للخطاب الإشهاري وأكثره أداءً هو ميدان الصورة بأشكالها وصورها المتعددة، فهي تجد لنفسها حيزاً في التلفزة والمجلة والجريدة واللوحة التشكيلية والكتاب واللّباس، وعلى واجهة المحلات والسيارات والحافلات، وعلى صدر اللوحات المثبتة على جوانب الطرقات، وفي بعض المدن تُنصب لها شاشاتٌ كبيرةٌ تقوم فيها على منهج التناوب بحَسَب ما يستوجبُ هدفَ الإشهار.

وفي ظلِّ ثقافة الصورة واستيعابها بعفوية غير واعية، أضحى وُجوبا على مستقبليها التعامل معها باعتبارها خطابا موازيا للخطاب اللساني.

ولذلك نقول: إن الصورة تعد إحدى إفرازاتِ الحضارة المعاصرة، وجاءتْ نتيجةَ ظروفٍ أملتها متطلباتُ المجتمع لما تضمنته من خواص خطابيةٍ متميزة مكّنتها من أنْ تنال مكانةً مرموقة في شتى المجالات، ولئن كانت الصورة بنوعيها وليدة فترات لاحقة، فإنها تبقى وإلى الأبد مبعث الإبداع ولو في مراحل مخالفة لما هي عليه، ذلك أن العملية الإبداعية تنطلق من الواقع، وما يتضمنه من صور يتجول بينها بصر المبدع، وتشارك إلى حد بعيد فيما يعرف بالولادة الأدبية، أو المخاض الأدبي والشعري، ولولا صورة العينين لما أبدع جرير في قوله :

إنّ العيونَ التي في طرفها حَورُ
قتلننا ثُم لمْ يُحيين قتلانا
يصْرعنَ ذا اللبِّ حتّى لا حراكَ له
وهنّ أضعفُ خلقِ اللهِ إنسَانَا

وقول كعب بن زهير:

وما سعادُ غداةَ البينِ إذْ رحلوا
إلاّ أغنُّ غَضيضُ الطرفِ مكحولُ

وقول الدارمي:

قلْ للمليحةِ في الخمار الأسود
ماذا فعلتِ بزاهدٍ متعبِّدِ ؟
قد كان شمّر للصلاة ثيابَه
حتى خطرتِ له بباب المسجدِ
رُدّي عليه صلاته وصيامَه
لا تقتليه بحقِّ دينِ محمّدِ

فقد أبدع الدارمي صورة المليحة وهي ترتدي خماراً أسوداً.

ويروى أن تاجراً عراقياً من أهل الكوفة قدم إلى المدينة المنورة بحمل من خُمُر نسائية، فباعها كلها إلا السود منها، فلم يجد لها طالبا، فضاق صدره، فقيل له: عليك بمسكين الدارمي، وقد تزهد بعد أن كان موصوفاً بالخلاعة، فقال هذا الشعر بعد الطلب والإلحاح إليه، ثم رفعه إلى صديق له من المغنيين، فغنى به، وشاع الغناء في المدينة المنورة، فلم تبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خمارا أسودا، وباع التاجر العراقي ما كان معه، ورجع الدارمي إلى نسكه.

تعد الرسالة الإشهارية التي بثها الدارمي مركباً تواصلياً، ظهر في العصر الأموي، فتحولت الصورة الإشهارية إلى سلعة تباع وتشترى، وعلى الرغم من قدم أسلوب الترويج الإشهاري التجاري، غير أنه لم يعرف التقنية العالية إلا في نهاية القرن التاسع عشر.

ولعل ما قام به الدارمي يعد أول نص إشهاري في التراث العربي.

وقد لا يخالف المرء الصواب إذا قال بأهمية الصورة وما يترتب عنها من عمل تخيلي.

إن الصورة أو المشهد التصويري علامة أو علامات أيقونية (iconique)، تتجلى ملامحها لدى المتلقي بحكم تواتر المرجعية في أشكالها وصورها المتنوعة، فالصورة عبارة عن نقل للأشياء استجابة لطلب المتلقي ورغبته.

ويعود تاريخ العناية بالصورة إلى أبحاث " رولان بارت"(R , Barthes) حول فيلم " وترمان" [23]، وذلك بوصف خاص، وقد انطلق من مستوين بارزين، هما: مستوى الإيحاء (L e niveau de connatation)، ومستوى المطابقة (dénnotation)، ثم ينفتح مجال الاهتمام بالصورة في شكلها المتحرك مع نوع جديد من الدراسة يدعى بالسيميائية البصرية [24]. وهذه الدراسة ترمي إلى البحث عن جملة الأدوات التي تجعل من الإشهار خطاباً سيميائياً بالنظر إلى صوره الثابتة والمتحركة بما تحمله من قوة وكفاءة على التواصل، وما يكمن فيها من أدوات جمالية وطاقة فاعلة في التأثير على المتلقي، لأن الإشهار أسلوب إعلامي يقوم على مؤشرات مرئية كالعنونة (TITROLOGIE) في مضامين النصوص، وأنواع الصور.

وعن طريق الخطاب الإشهاري يمكن تأسيس علاقة تعارف بين المرسل والمرسَل إليه، أو بين المنتج والمستهلك، لأن غاية المرسل (المنتج) توصيل الخطاب بأدوات متنوعة ومتناسقة، يستخدمها جميعها في سبيل تحقيق الغاية المرجوة.

ولهذا فإن الخطاب الإشهاري يكون متنوع الصور والأهداف، فقد يوجّه الى فرد معين أو فئة من الناس، أو دولة أو أمة بعينها، وقد يكون ثقافياً أو سياسياً أو اقتصادياً أو علمياً، وقد يأتي شفويا أومكتوباً أو سمعياً بصرياً، إنه كما قيل :فن مركب، يضع العالم بين يديك [25]؛ فهو

يجعل العالم قرية صغيرة، وإن شئت فهو يقرب المسافات بين الأمم والدول، حتى توشك ترى العام يحركه نموذج واحد، لا في الإشهار فحسب، بل في كل مجالات الحياة، وذلك ما تسعى إليه الولايات المتحدة الأمريكية، ليتم ما يسمى بالعولمة أو بالهيمنة الأمريكية.

عناصر الخطاب الإشهاري ووظائفه الأساسية :

يتكون الخطاب الإشهاري من جملة من العناصر المترابطة بعضها ببعض بعده نصا لسانيا وغير لساني، تتعانق فيه مجموعة من العلامات والأدوات وفق قواعد تركيبية ودلالية، وتتمثل هذه العنصر في الآتي :

أ - المرسل (المخاطب): هو الذي يرسل الخطاب، ويعمل على شحنه بما يتطلبه من مادة إشهارية، وذلك بالنظر إلى الموضوع الذي يتناوله الإشهار، ، ثم يقوم بإرساله تجاه المتلقي الذي يتحدد بناء على نوعية المنتوج؛ فالورود، والعطر، والصابون، ... ترسل إلى النساء، والحلوى، واللعب، والحليب،... ترسل إلى الأطفال، والحقائب الراقية، والسيارات الفاخرة، ... ترسل - غالبا - إلى رجال الأعمال. وهكذا يعمل المرسل (الإشهاري) le publicité على تحقيق الوظيفة التعبيرية (la fonction expressive) في الخطاب الإشهاري، فيضمنه ما يثير ذوق المرسل إليه، ولذلك يكيف أساليبه بحسب مقتضى أحوال المتلقين.

ب - المرسل إليه (المتلقي) : وهو العنصر الثاني في العملية الإشهارية، وهو المراد بالإشهار، ولا تتم العملية الإشهارية إلا به، وبواسطته تتحقق الوظيفة الإفهامية (LA FONCTION CONATIVE)، إذ يعمل المرسل على إفهام المرسل إليه بجدوى الإنتاج وأهميته بأي أسلوب، ، فيقدم على شرائه، وبذلك يتحقق الهدف الأساس الذي يبتغيه المرسل، أو الإشهاري.

جـ - الرسالة الإشهارية: يرسل المرسل (صاحب الرسالة) كلاما تجاه المرسل إليه، فيستقبل ذلك الكلام، ويعمل على فهم أنساقه اللسانية والدلالية المختلفة، والسيميائية والأيقونية (البصرية)، وتحليلها وتأويلها، وعندئذ يتحقق ما يسمى بالوظيفة الشعرية (la fonction Poétique)، وهي الوظيفة الأساس في الخطاب بعامة وفي الإشهار بخاصة، أما بقية الوظائف فتصبح خدما لها.

د - المقام : (la situation) لا تتم الرسالة بين المرسل والمرسَل إليه بصورة تعسفية أو اعتباطية، وإنما بحسب ما يقتضيه المقام أو المناسبة وأحوال الخطاب المتعددة، وما يستوجب ذلك من خصائص لغوية، تختلف بحسب الجنس الأدبي شعراً كان أو نثراً، خطبة أو رواية، قصة أو فكاهة...

ولكل جنس أدبي خصائص تميزه عن الأجناس الأخرى، وتؤثر كذلك في الموضوع، وفي اختيار الألفاظ، وفي طول النصوص اللغوية أو قصرها.

وبوسطة عنصر المقام تتحقق الوظيفة المرجعية (la fonction référentielle) بالنسبة لمرسل الخطاب، والمرسل إليه بما يحملان من خصوصيات لسانية، وغير لسانية، وثقافية، وسياسية، ونفسية واجتماعية.

هـ - الوضع المشترك بين المرسل والمرسل إليه: ويتمثل في انطلاق طرفي الخطاب الإشهاري من الأوضاع التي هم عليها؛ فهناك علاقات بينهما قد تكون متينة، وقد تكون هشة، وينبغي في هذا الحال أن تُراعى في تحليل الخطاب الإشهاري،

وأنْ تتخذ سمات تجمع بين مرسل الخطاب ومتلقيه، وهي تضم وحدة اللغة، ووحدة الثقافة، ووحدة البداهة، ووحدة الهدف. وإن فقدت واحدة منها، فقدت الرسالة قيمتها.

وقناة التبليغ: وهي الأداة المستخدمة في إيصال الخطاب إلي المتلقي، سواء أكان صوتيا أم أداة أخرى. والخطاب الإشهاري إما أن يكون مكتوباً، كالمجلات والجرائد، والملصقات، أو يكون سمعياً يبث عن طريق الإذاعة، أو التلفاز، وهنا تتحقق الوظيفة الانتباهية (la fonction fatique)، ذلك أن الخطاب الإشهاري يسعى جاهدا على أن يثير اهتمام المتلقي وانتباهه واستجابته للموضوع .

والجدير بالإشارة أن هذه العناصر المذكورة آنفا كلها مترابطة ببعضها، ولا يمكن الاستغناء عن أي واحدة منها.

المكونات الأساسية للخطاب الإشهاري ووظائفه:

يتكون الخطاب الإشهاري من نسقين دلاليين أساسيين، هما: النسق اللساني، والنسق الأيقوني البصري؛ أما النسق اللساني فتكمن أهميته بالنسبة للنسق الأيقوني من حيث كونه يوجه القارئ نحو قراءة محددة، ويربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني، وبخاصة لما يتعلق الأمر بصورة ثابتة، غير أن أهمية النسق اللساني تظل على الرغم من ذلك قاصرة أمام وضوح الصورة؛ فهي ذات تأثير بليغ في نفس المتلقي، كما تستوقفه لتثير فيه الشهوة والاستجابة.

وداخل هذين النسقين؛ اللساني والأيقوني تتمظهر مجموعة من التقنيات الفاعلة داخل نص الخطاب الإشهاري، الذي يشكل استراتيجية مماثلة لاستراتيجية المقاتل في ساحة الوغى، حيث ترمي إلى إضعاف طاقة المتلقي النقدية عن طريق استمالته للإقبال على شراء المنتوج، وهي من التقنيات التي تستخدم الإقناع المنطقي بالدليل والحجة، وهناك بعض التقنيات الأخرى التي تعتمد الرموز(symboles) والعلامات والصور تجد مرجعيتها في المتخيل العام للمجتمعات، فإذا كان إشهار بائع العطور الفرنسية يعتمد الإقناع المنطقي من خلال المنتوج المرغوب التشهير له إلى استخدام كل خبرته الفنية من قوله : إنه إنتاج لا مثيل له في العالم، فإن إشهار حليب المراعي السعودي، يعتمد الرمز لتحريك الوعي لدى المتلقي قصد التمييز بين هذا الحليب وبين غيره من أنواع الحليب الأخرى، وقد يُتبع الإشهار بمجموعة من تلك الأنواع، تمثل المرجعية على مستوى المجتمع الخليجي مثلاً.

ويكتسب النسق الأيقوني هذه الأهمية نظراً لوظائفه المتعددة التي يمكن أن نوجزها في الآتي :

1ـ **الوظيفة الإيحائية**: تعد الصورة الإشهارية تعبيراً يغازل الوجدان، ويغذي التخيلات والأحلام، لأن هذه الوظيفة عالم مفتوح على مصراعيه لكل التصورات والتأويلات، وهي تحاور المشاعر، وتوحي بمشاعر وأحاسيس تختلف في طبيعتها من متلق إلى آخر.

2ــ **الوظيفة الجمالية**: تهدف إلى إثارة ذوق المتلقي بغية اقتراح انطباعه على الإنتاج.

3ــ **الوظيفة التوجيهية**: تعد الصورة في هذه الحالة فضاء مفتوحاً على كل الأصعدة والتأويلات، لذا تأتي في أغلب الأحيان مرفقة بتعليق لغوي، قد يطول أو يقصر بحسب الموضوع، وحال المتلقي. وفي هذا الجانب تحيلنا

الصورة على قراءة النص الذي يبثُّ فيه الناصّ أو الداعي أفكارَه وتعليلاته.

4ـــ الوظيفـة التمثيليـة: تقـدم الأشـياء والأشـخاص في أبعادهـا وصـورها بدقـة متناهيـة، الأمـر الـذي تعجـز عنـه الألسـنة في كـثير مـن المواقف، أي: إنها تظل المرجع الأول والأخير الذي يَـصير فيـه الـنص مجـسدًا، إذ إنّ المتلقـي يـروح ويغدو بين النص والصورة، ليبقى ذهنه معلقاً بهذه الأخيرة.

5ـــ الوظيفـة الدلاليـة: إن الوظـائف الأربعـة الـسالفة الـذكر تتـضافر جميعهـا لإنـشاء عـالم دلالي معين. وهذه الدلالة تأتي نتيجة التأمل الذي أثبتته الصورة لدى المتلقي.

أقسام الخطاب الإشهاري وأنواعه:

هنـاك عـدة أقـسام للخطـاب الإشـهاري نوجزها في الآتي:

1 ــ الإشهار اللساني الشفوي: ويـأتي بواسـطة اللفظـة المـسموعة في المحاضـرات والخطـب والنـدوات والقنـوات الإذاعيـة والتلفزيونيـة، وتعـد الألفاظ المسموعة أقدم أداة استخدمها الإنسان في عمليـة الإشـهار، وأهـم خصائـصها كيفيـة الأداء الصوتي؛ فالصوت يلعب دوراً ذا أهميـة قـصوى في التـأثير علـى المتلقـي بمـا يحملـه مـن شـحنات وخـصوصيات في النـبر (accent) والتنغـيم (intonation) والجهـر والهمس، وتـصحب اللفظـة المسموعة في بعـض الأحـايين نغمـات موسـيقية، فتزيـدها شـحنات عاطفيـة، وطاقـة عظمـى علـى الإيماء والإيحاء، والتخيل والتصور، وعمـلا علـى استثارة الحلم والمشاعر والأحاسيس، وإيقـاظ مـا كان مخبأ في أعماق النفوس.

ولعـل أبـرز مـا يميـز الخطـاب الإشـهاري اللـساني الـشفوي تركيبتـه اللغويـة القائمـة علـى تساوي المتواليات المؤلفة من ملفوظات اسمية في الغالـب، وهـي تختـصر بـدورها الفعـل الكلامـي نتيجة دلالتها المرجعية المتوافرة في ذهن المتلقي، إضـافة إلى ذلـك التوافـق النـسقي القـائم بـين الملفوظات.

وأريد أن أقدم أنموذجا إشهارياً تجارياً لهذا النوع، وقد قُدم من قِبَل صحفية إشهارية من قناة "**سما**" الفضائية السورية في خريف سنة 2013، ونقدمه بتصرف، وذلك في النص الإشهاري الآتي:

هـذه زيتُونـةٌ سُوريـة
هديـة لمـن يُحبهـا شَـهيه
هديـة مـن إدْلـب الغنيـة
مـن منتـوج حَـصْبايا الـسخية
زُيـوت سوريـا الـصفية
ذو مرتبـة عالميـّة
هديـةٌ مـنْ وطننـا غَنيـة
كـلُّ زيتونـة مـن أرضـنا
تجْـعل البـشرةَ طريـة
زيـوتُ حـصبايا طبيعيـة
مـنْ تقاليـدنا العربيـة
دهنًـا واكْـلاً شَهيـة
أقبِلـوا فالفرصـةُ ذهبيـة

فهذا الخطاب الإشهاري التجاري الشفوي يتكـون بالأسـاس مـن ملفوظـات اسميـة، يتوافـق بعضها في الجانب التنغيمي، وذلك في الملفوظات الآتية: سورية، شهية، الغنية، السخية، الصفية، عالمية، غنية، طرية، طبيعية، العربية، شهية، ذهبية.

أمــا التكــرار في ملفــوظ" حــصبايا " هــو ترسيخ منتوج هذه المدينة في ذهن المتلقي وتمييزه عن غيره من أنواع الزيتون في المناطق الأخرى، فمنطقــة حــصبايا، تتميــز بإنتاجهــا الجيــد الخـصيب، وهــي إحـدى المـدن التابعـة جغرافيـا لمحافظة إدلب، ذات الإنتاج الغزير، فيصبح زيتون وزيوت منطقة " حصبايا" يمثل أرض سوريا، يمثل الأصالة والعراقة.

وقدم الإشهار بأداء جيد من قبل صحفية، تمتـاز بـصوت رخيـم منغم، وتلـون الـصوت بنـشر صـور مغريـة لمحـصول الزيتـون، عبئ في صـفائح بلاستيكية وأخرى زجاجية.

2ـــ الإشــهار اللـساني المكتـوب: يتخـذ هـذا الإشـهار أداة لـه كـالمجلات والـصحف والنـشرات والملصقات على جدران البنايات في المدن، أو في الساحات العامة، حيث تكتظ الجماهير، وذلك مـا يلحـظ مـن صـور لزجاجـات العطـر، وأنـواع الـصابون، أو الملابس أو السيارات، إلخ. والشيء نفسه يلحظ من إشهار على اللوحات الإعلامية أو الثابتة أو المتحركة في ملاعب كرة القدم مثلا ،لأن ذلك يجعلها تذاع ويتسع صداها، فتصل إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين.

3ـــ الإشــهار الـشفوي والمكتـوب والـسمعي والبـصري: الأداة الأسـاس لهذا النـوع التلفزيـون، ويـأتي عـن طريـق الـصورة الملونـة، والموسـيقى، والأداء الصوتي المرئي، ويتم عن طريق شريط أو فيلم يعمل على إنتاجه فريق عمل من المختصين في الإخـراج والـديكور والتـسجيل وضـبط الـصوت والإضاءة والتركيب، إلخ.

ولا ريـب أن هــذا العمــل المكثـف يوضـح وظيفـة هـذا النـوع مـن الإشـهار كخطـاب سـار في المجتمع له مميزاته وخصوصياته، ويبين من جهة أخرى أهمية الدور الذي تنهض به التلفزة كأداة إعلامية فاعلة في المجتمع .

4ـ الإشهار الإلكتروني: يظهـر في الـصحافة الإلكترونيــة، وفي الإعلانـــات علـــى شـــبكة الانترنت، وقد زادت أهميته بازدياد أهمية شبكة المعلومـات العالميـة كوسيط إعلامـي هائـل، وقـد تطور هذا الإشهار تطوراً كبيراً حتى بلغ المستوى المتقـدم الـذي نـراه في عـصرنا هـذا، أي: في مطلـع القـرن الواحـد والعـشرين. وزيـادة عـن هـذا نجـد إعلانات إشهارية على شاشات الهواتف النقالة بعد ازدياد عدد مستخدميها حول العالم، ولهذا نـرى أن هــذا الـنمط أصـبح أداة إعلاميـة مهمـة. وقـد يختار عن غيره في العالم المتقدم.

أمــا أقـسامه فهــي: الإشــهار الاجتمــاعي، الإشـهار الـسياسي، الإشـهار التجـاري، وسـيكون لهذا القسم الأخير النصيب الأوفر في هـذا البحـث نظرا لأهميته.

أ ـــ الإشــهار الاجتمــاعي: يرمــي إلى إسـداء منفعة عامة للمجتمع كالإعلان عن مواعيد تلقيح الأطفــال، أو تقــديم إرشــادات للمــزارعين، أو الدعوة إلى الوقاية من الأمراض المعدية .

ب ـ الإشهار السياسي أو الدبلوماسي: يرتبط هــذا الإشــهار بــالتعبير عــن الأفكــار والآراء المختلفـة، ومحاولـة التـأثير علـى الـرأي العـام في جماعة أو دولـة أو في العـالم أجمـع، وذلـك بتقـديم الإشهار في صورة حسنة، تظهر أهميـة الـرأي بأنـه الرأي السديد مـن بـين الآراء المتواجدة في الـساحة الإعلامية، كمـا هـو الحـال في الدعاية للحمـلات الانتخابية، أو إعلان حرب على دولة مـا، أو إثـارة فتنة داخل دولة كما هو الشأن في سوريا الآن.

ج ــ الإشــهار التجــاري: يـرتبط بالاسـتثمار والمنافسة والتسويق، ولهذا فإن تقنيات التسويق وتقنيات الإشهار تظل في ارتباط متين.

ويلحظ أن المكون اللساني الأهم للخطاب الإشهاري التجاري هو الشعار، أي: شعار شركة الإنتاج، وهو عبارة عن جملة مختصرة تتخذها الشركة شعارا في الحملات الإشهارية، وهو بطبيعة الحال قد درس من متخصصين في الإشهار، بحيث يحقق الغاية المرجوة منه، وهي ترك الأثر الإيجابي في نفس المتلقي. هذا وأن الشركات المحترمة تنتقي شعاراتها بصورة بالغة في الدقة؛ فالشعار هو من أهم تقنيات الإشهار، فقد يوقع الشركة في خسارة في حال عدم تركه الأثر المرغوب في نفس المستهلك، ومن شروطه الأساسية:

ـ أن يلقى بلغة بسيطة، وبلهجة انسيابية موسيقية، ويستحسن أن يسند إلى ذي أداء جيد.

ـ أن يعكس نشاط الشركة، وأن يكون ذا دلالة واضحة، بحيث لا يحتاج إلى تأويل خارج السياق.

ـ أن يكون سلساً منمقاً يعلق في الذاكرة من غير جهد، فعلى سبيل المثال نجد شعارا على نسق" نحن الأفضل في عالم الاتصالات"، هو شعار مبتذل على كل حال؛ ولا أظن أنه سيرسخ في ذهن المتلقي، ولو لمدة قصيرة، وبخاصة إذا ما قارناه بشعار شركة الثريا للاتصالات الفضائية الذي نصه:" نذهب بعيداً، لتبقى قريباً".

وليس بالضرورة أن يعكس شعار الشركة نشاطها التجاري بأسلوب مباشر، بل يعد هذا النوع رديئا؛ لأن أفضل الشعارات هي التي تمتاز بالانزياح، وللإشارة فإن اللغة العربية أكثر اللغات استخداما له، فهذا اللون يلعب دورا مهما في افتتان المتلقي، وبالتالي يجعله يقبل على اقتناء المنتوج.

ولاشك أن الإشهار الأوسع نشاطا هو الذي يكرس منتجه بصفة خالصة في الذهنية الاجتماعية، ونمثل لهذا بشعار شركة سوني(sony) : " إنه سوني"، هذا الشعار يمثل قمة تألق هذه الشركة في عالم التطور التكنولوجي. فقد استخدمت الشركة كلمة (sony)، وكأنها صفة بدل أن تقول عن منتجها: إنه ممتاز ورائع، إلخ. وهذا الشعار مفاده أن منتوجاً بهذه الشهرة والجودة لم تعد هناك أي كلمة أو عبارة تصف جودته غير اسم (الماركة) ذاتها، فلو سئل أحدهم هل الحاسوب الذي اشتريته ممتاز؟ فيجيب فوراً: ألم تعلم أنه سوني(sony)؟ وبهذه الإجابة ينتهي الحوار والجدال.

ويتبين لنا من خلال فحص بعض العينات من شعارات الشركات والمؤسسات التجارية العربية أنها لم تول عناية للشعارات في حملاتها التسويقية، فقد جاء معظمها مبتذلا وسخيفا، على نموذج: "إننا نهتم وغيرنا لا يهتم"، " للجودة عنوان"، في إشارة إلى عنوان الشركة المتحدث عنها. وأذكر بعض شعارات الشركات أو المؤسسات العربية:

شعار الرياضة في سوريا (المخزن الكبير): عندما تعشق الشوكولاته...(غالاكسي).

ـ شاشة تجمعنا. (التلفزيون السوري).

ـ اسعد بامتلاكها (هيونداي).

ـ لسنا الوحيدين، لكننا الأفضل... (معظم الشركات السورية).

- احصل على أفضل فندق بأفضل سعر، رضاكم هدفنا ...(فندق داما روز، دمشق).
- ديطول (DETTOL) - نوع من الصابون - " يقضي على الجراثيم كلها عشان تكون في أفضل حالاتك، في كل لحظة من حياتك" "... كوني متأكدة 100% " . (شركة خليجية).

ومما يلحظ على النصوص الإشهارية التي تتخذها الشركات لحملاتها التسويقية باللغة العربية أن بعضها ورد ترجمة حرفية للشعارات الأجنبية لتلك الشركات، وبعضها تمت صياغته باللغة العربية، ويلحظ ــ كذلك ــ التفاوت الكبير المتعلق بفهم وتحليل الخطاب وتحليله من حيث التقرير والإيحاء، ونرى أنه يرجع أساسا إلى ارتباطات متينة الصلة بالبنية الثقافية والاقتصادية والاجتماعية للأمم والمجتمعات.

تركيبة الخطاب الإشهاري بين الأسلوب التقريري والإيحائي:

إن تعامل المتلقي والخطاب الإشهاري هو في الحقيقة تعامل مع خطاب متمرد بالنظر إلى الخصوصية التي تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى، وهي التي تصل أحيانا إلى حد التعقيد، حيث يرى (س. ر. هاس) (Haas) أنه ليس بإمكان أديب أن ينسج نصاً إشهارياً بسهولة، على الرغم من قدرته، إلا أن الإشهاري يستطيع أن يؤلف نصا إشهارياً ناجحاً، وفي وقت قصير."[26]

ويبدو من خلال هذه الرؤية أن الخطاب الإشهاري خطاب مركب، تتقاطع في فضاءاته علوم عديدة، تتطلب استحضار علوم اللسان، وعلم الاقتصاد، وعلم النفس وعلم الاجتماع.

كل هذه العلوم تتضافر لفهم الخطاب الإشهاري، كما أن تركيبة الخطاب تستلزم عملية إرجاعية من المرسل إليه، كالإقبال على المنتوج أو الامتناع عنه.

ويعتبر داستو(dastot) " أن الخطاب الإشهاري علامة أو مجموعة من العلامات والإشارات، ذات بنية إيحائية، أي: تحتمل التأويل" [27].

ولذلك يعتمد الإشهار أسلوبين ؛ أسلوب تقريري، وأسلوب إيحائي، فالأسلوب التقريري يعتمد فيه على الإخبار عن المنتوج، وعن صفاته ومميزاته، ومدى جودته. وهذه المقومات الأساسية، وإن كان لها وظيفة في عملية الإقناع في عملية الإنتاج بالدليل، وعلى قيمة المنتوج، تظل قاصرة بعض الشيء عن إقناع المرسل إليه، ولهذا تأتي قضية المستوى الإيحائي، ليفرض ذاته على المرسل ،بحيث يكون لزاما عليه أن يستخدم الأسلوب الإيحائي الذي يعتمد الرمز والإيحاء والإغراء، كالإشهار القائل: "سيارة تسمو بك" .

فأساليب العربية كثيرة؛ فالذي يملك ناصية هذه اللغة لا يعجز عن التعبير؛ فقد يعتمد الكناية، والاستعارة، والتشبيه، ...

وكذا يستحسن أن تصحب الموسيقى الإشهار، فلم تعد الموسيقى عاملا مصاحبا للإشهار، بقدر ما أصبحت خطابا دالا يتطلب الكشف عن خواصه. ولا يكاد خطاب إشهاري يخلو من الموسيقى إيمانا بما تقوم به من ترويح عن النفس ومساعدة في فهم بنية الخطاب كموسيقى الفرح والحزن .

وانطلاقا من هذه الاعتبارات المشار إليها، تكمن أهمية الخطاب في استحواذه على ذهنية

المتلقي كحقل دلالي، يزخر بشتى المعاني من إيماء وإيحاء وانزياح...

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نعد الخطاب الإشهاري جنساً أدبياً جديداً، ينتزع مكانته بقوة في خارطة الأجناس الأدبية.

نحو مقاربات منهجية في تحليل الخطاب الإشهاري:

توجد عدة مقاربات (approches) منهجية لتحليل الخطاب الإشهاري، وهي تتكامل وتتعانق فيما بينها، ولا يكاد يخلو منها أي خطاب إشهاري، ونتناول منها:

أ ــ المقاربة النفسية: تكتسي هذه المقاربة قيمتها في كون الخطاب الإشهاري يركز على إغراء المرسل إليه وافتتانه قصد التسلط على إحساسه وشعوره، فيجعله لا يرى إلا المنتوج المقدم من قبل المرسل؛ فهو الأحسن والأحلى والأروع، ومن ثم فهو الجديد الذي لم يصنع نظيره، وكأنه صنع خصيصا للمتلقي.

ب ــ المقاربة الاجتماعية: تعكس رؤى المجتمع، وثقافته المختلفة، حيث يعتبر الإشهار إنتاجا لغويا اجتماعيا، يظهر العلاقات الاجتماعية العديدة من ثقافية واقتصادية وسياسية. وتعد الخصائص التي تميز الإشهار مرآة عاكسة لما يحدث في المجتمع من تفاعلات سلبية أو إيجابية، يعمل الإشهاري (le publisite) على تزكيتها أو كشفها أمام أعين الناس ومسامعهم بالدليل.

ج ــ المقاربة اللسانية: تعد الدراسة اللسانية الأساس في دراسة الخطاب الإشهاري اللساني، فهي العتبة الأولى التي يرتكز عليها للولوج في عالم النص الإشهاري، فقلما يوجد إشهار دون لغة منطوقة أو مكتوبة، ولذلك تبات الدراسة اللسانية أساسية، فيحلل النص في مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، وكذا الدلالات المستفادة من هذه المستويات جميعها، غير أنه ينبغي أن نشير إلى أن أهمية النسق اللساني تظل على الرغم من ذلك قاصرة أمام وضوح الصورة وبلاغتها المتفاعلة المؤثرة؛ فهي ذات تأثير كبير في نفس المتلقي حينما تستوقفه لتثير فيه الرغبة والاستجابة [28].

ولذلك بيات من الضروري الإلمام بكل تلك العناصر حين تحليل النص الإشهاري.

د ــ المقاربة التداولية: تهتم أساسا بطرفي الخطاب، **و**تتمثل في كون الخطاب يهدف إلى التأثير في نفس المتلقي، لتحقيق فائدة أو منفعة، ولا يكتفي المرسل فحسب بتوصيل الخطاب للطرف الثاني، وإنما يحرص تمام الحرص على أن ينمق نسيج خطابه بأحسن زينة؛ وأجمل حلة؛ فيتأنق في اختيار ألفاظه وتراكيبه وصوره قصد بلوغ الهدف المرجو، ولا يلتفت إلى الماضي إلا بما يخدم المنتوج، ويتعلق بمستقبل المستهلك.

ه ــ المقاربة السيميائية: تعد هذه المقاربة من أهم المقاربات لتحليل الخطاب الإشهاري إلى جانب المقاربة اللسانية والتداولية (pargmatigue)، لأنها تربط بين الأداء اللغوي، وتجسيد الصورة واللون، والموسيقى، والرمز، والإشارة، والأيقونة، والفن، والديكور، مما يجعلنا نقول وببساطة : إن الخطاب الإشهاري وبخاصة السمعي والبصري معا، هو عبارة عن شريط أو فيلم قصير، ينهض بإنجازه ممثلون ومهندسون في اختصاصات عديدة، ومن هنا نرى أن المقاربة السيميائية تشمل جميع المقاربات المذكورة آنفا، وبخاصة التداولية.

والسيمياء تتفرع إلى فرعين كبيرين: سيمياء الدلالة، وسيمياء التواصل، ولا شك أن الإشهار هو نظام دال، فمنه ما يدل باللغة ومنه ما يدل من دون اللغة المعهودة، بيد أن له لغة خاصة، وما دامت الأنساق كلها دالة، فيمكن تطبيق المعايير اللسانية على الأنساق غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي.

ففي سيمياء الدلالة تبدو لنا أزياء الموضة وحدات دالة، إذ يمكن أثناء دراسة الأشكال والألوان سيميائياً أن نبحث عن دلالتها الاجتماعية والنفسية والثقافية، ومنه ففي سيمياء الدلالة يرتبط الدال بالمدلول، وبعبارة أخرى إنها ثنائيةُ العناصر، كما تحتوي سيمياء الدلالة على عناصر منهجية مأخوذة من المدارس والاتجاهات السيميائية النصيّة التي تضاهي الإبداع الأدبي والفني. وعند تحليلنا للنصوص الإشهارية، نبحث عن دلالات الرموز، والإشارات، والأيقونات داخل الجمل والتراكيب.

وبعد أن اتضحت لنا أهم معالم السيمياء سنحاول التطبيق مستثمرين أيضاً باقي المقاربات، وذلك انطلاقا من نص إشهاري تجاري بعدّه مدونةً من حيث الرسائل الإشهارية المعاصرة.

أنموذج تطبيقي:

يسرُّ إدارة مجمّع "فندق داما روز" بدمشقَ أنْ يقدمَ لكم أحسنَ الخدماتِ بأرخص الأسعار.

ويمكنكمُ الاستمتاع بمرافق الفندقِ من مطاعم متعددة، ومطبخ متنوع للأكلات الشرقية والغربية.

ونأملُ أنْ نتجاوزَ توقعاتكم.

الحجزُ في بهو الفندق على مدار اليوم.

للحجز والاستفسار، هاتف الفندق: 2229200

الموبايل: 0932602080

نحاول قراءة هذا النص الإشهاري التجاري بتقسيمه كالآتي:

1 ـ مقام النص(المقدمة): يبدأ من "يسر إدارة مجمّع **فندق داما روز..."**، إلى ذكر" رقم هاتف الفندق، ورقم الموبايل". وللعلم أن **فندق داما روز**، وهو نزل الخمس (5) نجوم، وأحد الفنادق الثلاث الأشهر في مدينة دمشق بعد الشيراتون والشام.

2 ـ بؤرة النص(النواة): تتمثل البؤرة أو مركز النص في مضمون الرسالة الإشهارية الذي مفاده أنّ" فندقَ داما روز" يقدم أحسن الخدمات بأرخص الأسعار، مع إمكانية الاستمتاع بمرافق الفندق من مطاعم متعددة، ومأكولات متنوعة شرقية وغربية... وهذه العبارات مشحونة بإتقان، تحمل بين ثناياها إغراء وغواية للمتلقي، وتلك غاية الإشهار.

3 ـ جدوى النص: ويتمثل في النتيجة المرغوب تحقيقها، وتبرز في الأسطر الثلاث الأخيرة: "رضاكم هدفنا، ونأمل أن نتجاوز توقعاتكم. الحجز في بهو الفندق".

1 ـ مقام النص: يمثل المناسبة والظروف والأحوال المحيطة بإنتاج هذا الخطاب الإشهاري، فالظروف الصعبة التي تعيشها سوريا في الآونة الأخيرة بسبب الإرهاب الذي دمَّر البنية التحتية للدولة، وجعل البلاد تعيش في أزمة اقتصادية وسياسية ،... خطيرة، أدت إلى القضاء، ولو بصفة جزئية على قطاعات اقتصادية مهمة عدة نحوَ قطاع السياحة الذي يُعد جانبا اقتصاديا منعشا للاقتصاد الوطني السوري، ومن ثَمّ كان لا بدّ من ترويج إشهاري لهذا القطاع حتى يستعيدَ نشاطَه.

وكان على إدارة الفندق أن تختار نصا جذابا، ومرسلة ذات صوت أنثوي منغّم دافئ جذّاب هو الآخر، وصورة عامة للفندق، ثم صور مثيرة رائعة لغرف النوم، والحمام، والمطعم، وأنواع المأكولات، وهي تسيل اللعاب، وتفتح الشهية حقا.

إن المرسل غير محدد بشخص معين، فلم يظهر في الصورة الإشهارية؛ فالصورة ـ هنا ـ بطبيعة الحال غير مهمة في هذه العملية الإشهارية، غير أن الأداء الصوتي الجيد هو المختار، فقد كان له وقع على نفسية المتلقي دون شك. وكثيرا ما كانت صاحبة الصوت هذه أنْ قدّمت نصوصا إشهارية لهذا الفندق (**داما روز**)، ولجوّال قناة (**سما**) الفضائية السورية، وغيرهما. فصوتها المتميز جعل منها إشهارية ناجحة، وقد لاحظت صوتها المبثوث على قناة (**سما**) الفضائية على مدار سنة 2013 .

وقد استهل النص بالفعل " يسر" الدال على زمن الحال، ليجعل المتلقي يشارك في الحدث الذي يحمل دلالة السرور، والفرح، والابتهاج، ثم استخدم أفعل التفضيل" أحسن "، و" أرخص " للمفاضلة بين خدمات هذا الفندق وغيره من فنادق مدينة دمشق على الأقل، وهذا الإغراء سيؤثر لا محالة على نفسية المتلقي، فيقبل على الحجز بالفندق، لا ليوم، بل لأيام أو أسابيع أو لشهر كامل، لأنه كما جاء في الخطاب الإشهاري أنّ من يؤجر لأكثرَ من أسبوع، فسيدفع نصف القيمة.

2 ـ بؤرة النص: وتتمثل في العبارات الخمسة التي تعد القلب النابض للخطاب الإشهاري، وهي من الناحية الشكلية تتوسط النص، تسبقها مقدمة، أو مقام، وتتلوها خاتمة، وردت في الأسطر الثلاثة الأخيرة (الحجز في بهو الفندق ... للحجز... رقم الهاتف، رقم الموبايل). وهذا لا يعني أن ما قيل في المقدمة، أو الخاتمة حشو، يمكن الاستغناء عنه، وإنما هو بداية ونهاية لابد منه، كما أنه يسهم في تشويق المتلقي بمعية بؤرة النص أو نواته، أو مركزه، كما يحلو للبعض تسميته.

ويبرز مضمون الخطاب الإشهاري المعاني الآتية:

أ ـ تقديم " **فندق داما روز** (Hotèl dama rose) للمتلقي السائح، على أنه يقدم أحسن الخدمات بأرخص الأثمان؛ فأجر الإقامة في الغرفة لليلة واحدة لا يزيد عن 4000 ليرة، على أن الإقامة لأسبوع أو أكثر تخفض القيمة لأكثر من النصف.

ب ـ يدعو الإشهاري المتلقي إلى الاستمتاع بمرافق الفندق من مطاعم فاخرة، ومأكولات متنوعة شرقية وغربية. وتتضح هوية المتلقي، وهو السائح ـ أجنبيا كان أم ابن البلد سوريا ـ الباحث عن الراحة، والاستجمام، والرفاهية، والمتعة.

ولم تقف البلاغة عند حدود اللغة البسيطة السهلة الأنيقة، والصوت الأنثوي المنغم الهادئ، بل إن الصورة المصاحبة للنص اللساني الشفوي ـ وهي صورة الغرف الأنيقة، والمطاعم الفاخرة، والمأكولات المتنوعة الشهية،... تتضمن أحداثا بلاغية على خلاف ما هو سائد عند بعض الباحثين من أن البلاغة حكر على اللغة، وأن الصورة هي نسق جدُ بدائي بالقياس إلى اللغة، ويرى آخرون أن الدلالة تستنفد ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه[29]. إن الاهتمام بالصورة أمر مكنته ظروف العصر، إن لم أقل إفراز من

إفرازاتها، وهي تحول ثقافة المرء من ثقافة مقروءة إلى ثقافة مرئية[30].

ج ـ سعي الإشهاري إلى كسب ثقة المتلقي والتودد إليه، وكأن الإشهاري لا يريد منه إلا رضاه، وليس هدفه الربح، وهو نوع من الخداع الإشهاري. ونشير في السياق إلى أن إحدى شركات الكهرباء تستخدم هذا الشعار: " **ليس هدفنا هو الربح، إرضاؤكم هو هدفنا** ".

ويأمل الإشهاري أخيرا أن يتجاوز توقعات المتلقي؛ فهو يركز على الزوايا والمثيرات التي قد لا ينتبه إليها، وعلى هذا الأساس يكون الإشهار خطابا حيويا سعيدا مليئا بالآمال الوردية، يعمل على تأسيس الألفة وبناء الثقة بينه وبين المتلقي، فمن هذه الزاوية ليس الإشهار سوى صيغة أخرى من الصيغ التفاؤلية التي تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس في الوهم، ويتم هذا عبر الإشهار التجاري[31]، وبخاصة حينما يركز الإشهاري الانتباهَ على المثيرات التي قد لا يلحظها المتلقي.

وقد اهتم مخرجو الإشهار بالصور والألوان والموسيقى التي تلفت الأنظار والأسماع، وتؤثر في الاستجابات العاطفية لمشاهدي الإشهار، فاستخدموا الألوان الداهئة، والموسيقى المبهجة التي تنبض بالحركة والحيوية، حيث تكاملت في جمالها وسحرها وتناغمها مع الصورة في تأثيرها وتناسقها وانسجام ألوانها.

فكل هذه العناصر مجتمعة تجعل المتلقي يحلم بالمتعة، ويحلق مع ما ينطق به خياله، وتشتهيه نفسه التوّاقة إلى الرفاهية، فلا يتأخر عن التأجير.

3 ـ خاتمة الخطاب الإشهاري: تمثلت في تقديم هاتف الفندق الثابت والموبايل، وعندها ينتظر المرسل النتائج المرجوة من الخطاب الإشهاري، وبتعبير آخر يتحسس صدى إشهاره المؤسس على كسب المنفعة، وهي غايته القصوى وهدفه النهائي الذي يعمل على تحقيقه بكل الأدوات المتاحة.

4 ـ لغة الخطاب الإشهاري: تميزت لغة النص بجمل بسيطة قصيرة وموجزة مكثفة من حيث الدلالة، تحمل فكرة رئيسة واحدة، تمثلت في دعوة السياح إلى الإقبال على "**فندق داما روز**" بدمشق، الذي يقدم أحسن الخدمات الفندقية بأرخص الأسعار.

والمتدبر لهذا النص يجد لغته فصحى، تترجم الوسط الاجتماعي السوري الذي قلّما يُقدّم فيه الإشهارُ بغير الفصحى.

وقد استخدمت أداة الربط " **الواو**"، لتؤدي وظيفة التأليف بين أوصال النص ومفاصله، وذلك في: " ... من مطاعم متعددة ومطبخ ... " وكذلك في: " للحجز والاستفسار".

أما الأساليب التداولية فقد ورد منها أسلوب الالتفات الذي تمثل في الانتقال من الغائب إلى المخاطب إلى المتكلمين، وذلك في: " يقدم لكم أحسن الخدمات..."، و" ونأمل أن نتجاوز توقعاتكم".

وقد استثمر هذا الإشهار بعض ما تقتضيه الحياة العصرية من خطابات تهدف إلى ترقية وتنمية الفندقة.

5 ـ الخاتمة: إن أبرز ما يمكن تسجيله في هذه الخاتمة حول هذا النص هو تمثيله لتجربة إعلامية ذات حضور واضح في الساحة الإشهارية العربية السورية، يتجلى ذلك في تسخير الآليات الكفيلة، والتقنيات المستحدثة قصد إنجاح العملية الإشهارية التي تتطلب أساسا استجماع

المكونات الخطابية الإشهارية الدالة، واستحضار الدوال الجمالية والمعرفة الحضارية المعاصرة.

وإلى جانب هذه الملحوظات يمكن الإشارة إلى خصوصيات لسانية وأخرى غير لسانية، تمثلت الأولى في تجسيد البناء اللساني الشفوي للخطاب الإشهاري القائم على الملفوظات المفاتيح، إضافة إلى الأداء الجيد الذي اتسمت به الإشهارية.

أما العناصر غير اللسانية، فتمثلت في الموسيقى التصويرية التي تخللت الصور الفوتوغرافية المجسدة لواجهات الفندق، والشقق ذات الأثاث البهي الأنيق، والمطعم المتنوع أكله، والمسبح الصافي ماؤه، والحديقة الساحر وردها.

إن جميع تلك العناصر قد تجعل المتلقي متأثرا بالمشهد، منقادا بالعاطفة إلى القيام بالحجز والإقامة بفندق " **داما روز** " الذي قيل عنه: إنه يقدم أحسن الخدمات بأرخص الأسعار.

وبناء على ذلك يمكن أن نقول: إنّ هذا الخطاب يُعدُّ خطابًا إشهاريًا تجاريًا ناجحًا بامتياز نظرا لتلك العناصر التي كونته، والخصائص التي ميزته.

المراجع والهوامش:

[1] ينظر: عبد العزيز بن عبد الله، التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، 1975، ص78، 79.

[2] ينظر: بلقاسم دفه، علم السيمياء في التراث العربي، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 91، 2003، ص 68.

[3] بلقاسم دفه، المرجع نفسه، ص 69.

[4] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د، ت)، 12/311، 312، مادة (سوم).

[5] ذكره الجوهري في الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، 5/1956، (سوم)، وابن منظور، لسان العرب، 12/312، (سوم).

[6] ينظر: عبد العزيز بن عبد الله، الدلالة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن، مجلة اللسان العربي، العدد 23، الدورة المالية 1982، 1983، ص 166.

[7] Greimas. coutée sémiotique hedrette paris1979 p 339

[8] جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، مارس، 1997، ص 79.

[9] نفس المرجع، ص79.

[10] بيير جيرو، علم الإشارة - السيميولوجيا - ترجمة عن الفرنسية منذر عياشي، دارطلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط1988،1، ص23.

[11] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 29، وما بعدها.

[12] مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة - السيميولوجيا - لبيير جيرو، ص 9.

[13] ينظر: ترانس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 113.

[14] بيير جيرو، المرجع السابق، ص23، 24.

[15] c. peirce. letters to welby. ed. i. club new haven 1953. p32

[16] c. peirce. colle cited, papers. vol2. Cambridge. mass. 1960. p156

[17] بلقاسم دفه، المرجع السابق، ص71.

[18] الرازي، مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص 197، وينظر ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، 3/ 222 (شهر).

(19) Dictionnaire encarta 2008 France

(20) نقلا عن إسماعيل قاسمي وزملاؤه، قانون الإشهار في الجزائر، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005 / 2006، في الموقع: http// alredman jeeran com bphthi//3 lmia archive 2006 html

(21) B, Broch and et gland envie le publicitor, p 45

(22) محمد الصايغ، الخطاب الإشهاري والدعاية السياسية، مجلة علامات، العدد7، ص 71 .

(23) Emile Benveniste ,problèmes de linguistique Générale, tome 1 paris Gallimard,1966 tome2,paris,etGallimard1974

(24) نفس المرجع، ن ص.

(25) عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، 1998، العدد 92، ص2.

(26) Haas , pratique de la publicité édition du mot , paris 1970, p237

(27) Jean chou de d'Astor la publicité principes et muet Cho marabout ,paris, France 1973,p19

(28) عمراني المصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة الفكر العربي، 1998، العدد 92، ص28.

(29) سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية المرجعية والجمالية في المدلول الاجتماعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، 2000، العدد 112، 113، ص 102.

(30) محمد معوض، الخبر في وسائل الإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1994، ص 124.

(31) سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 102 .

□□

رسول حمزاتوف شاعر المحبّة والإنسانية والوفاء

□ إعداد وترجمة د. إبراهيم إستنبولي

احتفلت الأوساط الأدبية والثقافية في عموم روسيا وفي عدد من جمهوريات الاتحاد السوفياتي السابق في العام المنصرم،2013، بالذكرى التسعين لميلاد رسول حمزاتوف (8 أيلول من عام 1923)، وبمناسبة مرور عشرة أعوام (3 تشرين الثاني من عام 2003) على رحيل شاعر المحبة والإنسانية، شاعر القيم الجميلة والنبيلة والوفاء للوطن وللأرض والشعب في الوطن الكبير روسيا وفي وطنه الصغير داغستان، الذي "يبدأ عند الشاعر من عتبة بيته ويمتد ليشمل الكون بأسره"...

وبهذه المناسبة أصدرت حكومة داغستان قراراً باعتبار عام 2013 – عام رسول حمزاتوف.. وقد أقيمت الاحتفالات ومختلف النشاطات والمسابقات في مجال الرسم والشعر والأغاني المستوحاة من قصائد رسول حمزاتوف، الذي لطالما كان وفياً للكلمة الرفيعة الصادقة والمفعمة بالروح الإنسانية وبمشاعر الصداقة والتسامح والدفاع عن الأطفال والمظلومين في شتى أنحاء الأرض..

في (أول تصوفْكرا) – الأول المعروف بـ"البهلوانين المهرة وبالراقصين على الحبال"– يعدُّ الأهالي يومَ ميلاد الصبي هو اليوم الذي يبدأ فيه المشي على الحبل لأول مرّة. أما في (أول كوباتشي) المشهور بالحدادين الماهرين، فيعدّون يومَ ميلاد الصبي هو ذاك اليوم الذي يحمل فيه الصبي لأبيه أول باكورة أعماله – زخارف قام بنقشها على الفضة – وحين يصرُخُ الوالد المبتهج: "ها قد وُلِدَ عندي أيضاً صبي!"

أنا لا أعرف متى قال أبي، ذلك الجبليُّ الشحيح في المديح، في سرّه: "وها أنا أيضاً وُلِدَ عندي صبي!". ولعله مات قبل أن ينطق بهذه الكلمات.

ربما حين قمتُ أنا، ابن الأحد عشر عاماً وقبل أن أعرف استعمال الحزام في البنطلون ولم أكن قد امتطيت الجواد بعد، بكتابة أول قصيدة وأنا مستلقٍ على جلد ثور كان ممدوداً على سطح الكوخ.

بغض النظر عن يوم ولادتي، فإني أعدُّ ولادتي الحقيقية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بـ ولادة أشعاري. فحياتي تبدأ مع القصيدة وهي مكرّسة لها حتى النهاية.

* * *

وُلِد رسول حمزاتوفيتش حمزاتوف في الثامن من أيلول عام 1923 في قرية تسادا من ناحية هونزاخ في جمهورية داغستان ذات الحكم الذاتي السوفييتية (إحدى جمهوريات الاتحاد الروسي حالياً)، في عائلة شاعر الشعب الداغستاني، الحائز جائزة الدولة للاتحاد السوفييتي، حمزة تساد أسا. تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة أرانيا وفي معهد التربية الآفاري. بعد تخرجه من المعهد عمل مدرساً، ومساعد مخرج في المسرح الآفاري الحكومي، ثم مراسلاً في جريدة "بلشفيُّ الجبال"، ثم رئيس قسم فيها، ومحرر برامج راديو داغستان باللغة الآفارية. في أعوام 1945 ـ 1950 تابع تعليمه في معهد غوركي للآداب في موسكو، وبعد تخرجه منه تم تعيين رسول حمزاتوف رئيساً لاتحاد كتاب داغستان، حيث ظلَّ يعمل في هذا المنصب حتى وفاته.

بدأ رسول حمزاتوف كتابة الشعر في التاسعة من عمره. ثم راح ينشر أشعاره في جريدة "بلشفي الجبال" التي كانت تصدر باللغة الآفارية وكانت توزع في أنحاء داغستان. أصدر أول مجموعة شعرية باللغة الآفارية عام 1943. وكان عمره عشرون عاما فقط عندما انتخب عضواً في اتحاد الكتاب لعموم الاتحاد السوفييتي. صدرت له منذ ذلك الحين عشرات الكتب في الشعر والنثر والأدب الاجتماعي، وفي مختلف اللغات: في داغستان وجمهوريات القوقاز ومختلف بلدان العالم، ومنها: "قلبي في الجبال"، "النجوم العالية"، "حافظوا على الأصدقاء"، "الغرانيق"، "حكايات"، "عجلة الحياة"، "عن الأيام العصيبة في القوقاز"، "داغستان بلدي"، "احكمْ عليَّ بقانون الحب"، وغيرها الكثير من الكتب التي نالت شعبية واسعة جداً.

وقد قام بترجمة أشعار وقصائد رسول حمزاتوف إلى اللغة الروسية أدباء كبار وأساتذة مشهود لهم بالكفاءة والجدارة من أمثال ايليا سيلفينسكي وسيرغي غوروديتسكي وسيمون ليبكين وغيرهم. وكانت مثمرة جداً على الخصوص، علاقة التعاون والعمل المشترك بينه وبين أصدقائه الشعراء من أمثال: نعوم غريبنيف، ياكوف كزلوفسكي، ايلينا نيكولايفسكايا، روبرت رجديستفينسكي، اندريه فوزنيسينسكي، مارينا أحميدوفا وغيرهم. أما رسول حمزاتوف فقد ترجم إلى اللغة الآفارية أشعار وقصائد كل من بوشكين وليرمنتوف، نيكراسوف وبلوك، مايكوفسكي، يسينين، شيفشينكو وغيرهم.

تم تحويل الكثير من أشعار رسول حمزاتوف إلى أغاني. وقام بتلحينها عدد من أفضل الملحنين المعروفين في عموم أنحاء الاتحاد السوفييتي، نذكر منهم: كاباليفسكي، فرينكل، رايموند باولس، الكسندرا باخموتوفا، محمد قسوموف وأحمد تسورميلوف وغيرهم. كما قام بأداء تلك الأغنيات فنانون ومطربون معروفون جداً في الاتحاد السوفييتي السابق وفي روسيا الحالية: أنّا هيرمان، مسلم ماغماييف، يوسف كبْزون، فاليري ليونتيف، صوفيّا روتارو، فاختانغ كيكابيدزه وآخرون.

حصل رسول حمزاتوف على أوسمة وجوائز كثيرة وذلك لقاء إنجازاته الرائعة وخدماته الجليلة في مجال الأدب. وقد تم منحه الأوسمة وشهادات التكريم على مستوى كل من جمهورية داغستان وروسيا والاتحاد السوفييتي السابق. إذ نال: لقب شاعر الشعب في داغستان، بطل العمل الاشتراكي، جائزة لينين، جائزة روسيا والاتحاد السوفييتي، الجائزة الدولية "شاعر القرن العشرين"، جائزة اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا "اللوتس"، جائزة جواهر لال نهرو، جائزة الفردوسي، جائزة كريستو بوتيف البلغارية، وكذلك جوائز شولوخوف، وليرمنتوف، وفاد ييف، وباتيراي، وجائزة مدينة تساد أسا وغيرها.

انتُخب رسول حمزاتوف نائباً في مجلس السوفييت الأعلى لجمهورية داغستان، ثم نائباً لرئيس مجلس السوفييت الأعلى للجمهورية، ثم نائباً وعضواً في رئاسة مجلس السوفييت الأعلى للاتحاد السوفييتي. وكان على مدى عقود مشاركاً في مؤتمرات اتحادات الكتاب في كل من داغستان وروسيا والاتحاد السوفييتي، وكذلك عضواً في مكتب التضامن لكتاب بلدان آسيا وأفريقيا، عضو لجنة جوائز لينين والاتحاد السوفييتي، عضواً في اللجنة السوفييتية للدفاع عن السلم، نائباً لرئيس لجنة التضامن الأفروآسيوية، عضو هيئة التحرير في كل من مجلة "العالم الجدي"، و"الصداقة بين الشعوب"، وصحيفة "الجريدة الأدبية"، و"روسيا الأدبية" وغير ذلك من الصحف والمجلات. لقد نال: وسام لينين - أربع مرات، وسام ثورة أكتوبر، وسام الراية الحمراء في العمل، وسام الصداقة بين الشعوب، وسام "من أجل الوطن"، وسام بطرس الكبير، الوسام البلغاري كيريل وميفوديا، والكثير من ميداليات الاتحاد السوفييتي.

تم تنظيم الكثير جداً من الأمسيات والحفلات الشعرية بمشاركة رسول حمزاتوف في مختلف مسارح مدن الاتحاد السوفييتي السابق وخصوصاً العاصمة موسكو وفي مختلف بلدان العالم: صوفيا، وارسو، برلين، بودابست. وتم إخراج باليه مستوحاة من الأعمال الشعرية لرسول حمزاتوف على خشبة مسرح الأوبرا والباليه في لينينغراد، كما تم إخراج مسرحية على أساس كتاب "داغستان بلدي" على خشبة المسرح الساخر في بطرسبورغ. وقد تم تصوير أفلام وثائقية وتلفزيونية عن حياة وإبداع شاعر الشعب رسول حمزاتوف. منها: " قوقازيٌ أصله من تسادا"، "الغرانيق البيضاء"، "رسول حمزاتوف وجورجيا"، وغيرها. كما تم إخراج فيلمين سينمائيين على أساس أعماله: "امرأة جبلية" و"حكاية خوجبار الشجاع".

زار رسول حمزاتوف الكثير من بلدان أوروبا، وآسيا، وأفريقيا وأمريكا. كما حلَّ رسول حمزاتوف ضيفاً على الكثير من المسؤولين والشخصيات الحكومية المعروفة بمن فيهم ملوك ورؤساء، وعند كتاب وفنانين كثر. وزار بيته في آول[1] تسادا وفي ماخاتشكالا (محج قلعة) – عاصمة جمهورية داغستان - الكثير من الضيوف والمشاهير من كل أنحاء العالم.

كانت عائلة رسول حمزاتوف مؤلفة من: زوجته فاتمات التي توفيت عام 2000، وثلاث بنات وأربع حفيدات. توفي والده في عام 1951. وتوفيت والدته عام 1965. استشهد أخواه الكبيران في ساحات القتال في الحرب الوطنية العظمى. أما أخوه الأصغر حاجي حمزاتوف - وهو عضو أكاديمية العلوم الروسية – فما زال يعيش في ماخاتشكالا.

في الثالث من تشرين الثاني من عام 2003 توقف قلب الشاعر رسول حمزاتوف عن الخفقان.

وقد تم دفنه في ماخاتشكالا في مقبرة تقع عند سفح جبل تاركي – تاو بجوار قبر زوجته فاتمات.

1
رسالة من بيروت إلى جنكيز أيتماتوف(1)

أتذكرُ، يا جنكيز، يومَ كنا وإياك
ضيوفاً في بيروت؟
كيف راح ينسكبُ ضوءٌ أزرق
من البحر ومن السماء،
وكيف راحتِ الشوارع في البعيد تُغرينا.
لقد منحتنا المدينةُ مأوىً هادئاً،
فكان رائعاً في الليل وفي النهار.
كانت بيروتُ تعدُّ باريسَ الشرق،
وقد تأكدتُ من ذلك بأمِّ عيني.
كانت مختلفُ الأعلام ترفرف في المرفأ من الجهات الساحلية،
وكان ثمة الكثير من السياح والتجار،
وهيهات أن ننسى النساء من مختلف الجنسيات،
اللاتي يتفوَّقْنَ على الحوريات حُسْناً.
كيف جاء إلى الفندق في سيارته،
بالقرب من الكازينو، رجل من جزيرة العرب
وراح يقذف بالورود عبرَ نافذة السيارة،
وهو يردد: أنا أتمنى السعادة لحبيبتي(2)!"
كم سَحَرَنا التوثُّب الذهبيُّ للوحات الدعائية،
وهي تتلألأ من الأرض وحتى السقف.
فبدا الأمر وكأنَّ المدينة بأكملها
قد سلَّمَت رأسها لسلطة الحِرَف والخدمات والتجارة.
"اشتري، يا مدام، هذا السوار النادر!"-
"سعره مناسب تماماً"،-
"إنْ ترفضي فكما لو أنك تطلقين النار عليَّ
من مسدس، وأنا موافق أن أخفِّض السعر".
لم يحدث أنْ أحداً اقتحم المنازل وهو يطلق النار،
وقد راح القمر يهزُّ المهود.
يستحيلُ أنْ ننسى كيف جلسنا أنا وإياك
في النادي الأرمني ذاك المساء.
وكيف نطق أحدهم حول المائدة: "هيا نغنّي!"
وإذ بالأرمن قد كشفوا عن سخاءٍ كبير،
راحوا يغنون عن أمور خاصة تؤرِّقهم،
وذلك في ظلِّ هسهسة الأرز اللبناني.
وهل تذكرُ ذلك اللبنانيَّ مع الصليب في عنقه،
ذاك الذي كان يجلس في البار ويشرب الخمرةَ
مع صديقه المسلم محمَّد،
فكانا يشتعلان معاً بالفرح؟
وقد راحا يتحدثان بلسان واحد
عن بلادهما الحبيبة الموحَّدة.
كيف راح ناقوس الدير يُقرع،
وبالقرب منه كان يُسمَع صوتُ المؤذِّن.
"ألا تذكر، يا جنكيز؟.."- مستعد أن أناديك
مرات ومرات من لبنان الذي كان-
كيف ذهبنا إلى بيت جنبلاط(3)،
وقد أمَرَ بَنحْرِ كبشٍ على شرفنا.
كيف راحت قِممُ الجبال تتلألأ بلون الفضة،
وكيف كانت السماء آمنة فوق الذرى.
كان يُمسِك بالسلطة كما يُمسَك الثور من قرنيه،
كرامي(4) الذي كان يقود البلاد آنذاك.
وإذ نجمةٌ سقطتْ، فطارت إلى الظلمة،
وغابت لحظةً في غيهب الخلود.

قُتِلَ جنبلاط – صديقنا أنا واياك،
ولم تعد بيروت كما كانت.
أما الآن فوجهُ اليومِ الأبيض أسود
ويُسمَعُ صوت الرشاشات.
....
....
وهناك، حيث الجدران المهدَّمةُ تحترق،
ودون أن تكترث للحرب، تبدأ بندب
ولدها المقتول، فتهزُّ رأسها
وقد أفقدتها المصيبةُ عقلها.
لقد تحول كل سطر عندي إلى ورقة نَعْوَةٍ،
وهنا، حيث سبق وكنا أنا وإياك،
أحمِّلُ قلبي قسطلكَ الآن،
من الألم، يا جنكيز.
مَن له مصلحة؟ - فكِّر معي.
بإرادةِ أيِّ شيطان شرير،
يُطلق النارَ لبنانيٌ يَحملُ الصليب في عنقه
على لبنانيٍ يرتدي العمامة؟
يندفعون إلى المعارك بإشارة من صاروخ(5)،
وكل الأطراف اليومَ عنيدون،
وقد نسوا أنَّ محمّداً كرَّمَ المسيحَ
وأنه لم ينكر أبراهام(6).
واذا ما اخترقت هنا رصاصة صدري،
وتسبَّبت بجرح قاتلٍ،
فإني أعرف، يا جنكيز، أنك
سوف تأتي حالاً إلى عاصمة لبنان.
....

2
الغرانيق(7)

يبدو لي أحياناً، أنَّ الجنودَ
الذين سقطوا في المعارك الدامية،
لم يُدفَنوا في ترابنا يوماً قط،
بل تحوَّلوا إلى غرانيق بيض.
وأنهم ما زالوا يطيرون ويبعثون إلينا النداء
منذ تلك الأيام البعيدة وحتى الآن.
أليس لهذا غالباً ما نصمتُ
بحزن ونحن نتطلَّعُ إلى السماء؟
واليومَ أرى عند المغيب،
عبْرَ الضباب كيف إنَّ الغرانيق
تطيرُ في انتظامها المعهود،
كما كان يمشي الجنودُ في الأرض.
تطيرُ وتختتِمُ طريقَها الطويل
وهي تستدعي بعضَ الأسماء.
أليس لهذا ومنذُ الأزل تُشبهُ
اللغةُ الآفارية صوتَ نداء الغرانيق؟
يطير ويطير في السماء سربٌ تعِبٌ -
يا أصدقائي السابقين ويا أحبائي.
وثمّةَ فراغٌ صغير في رتلِه—
ربما، هذا المكانُ يعود لي!
سيحينُ يومٌ، وسوف أطير
مع سربِ الغرانيق في مثل هذه الظلمة الرزقاء،
منادياً بصوت الطيور من تحت السماوات
أولئك الذين تركتُهم على الأرض جميعاً.
....

3
احفظوا الأطفال

ليس ثمة ما هو أكثر حزناً
من شهر حزيران ذاك،
الذي احترق مثل خشبة في موقد...
لن أنسى، كيف قبضتُ بيدي
على يدِ أبي لحظةَ الوداع.
قبل أن تنغلقَ عيناه المفعمتيَن بالحزن
إلى الأبد، نهض للحظة وقال في الختام
بصوت خافتٍ: "احفظِ الأطفال!".
راحت الشمس وهي تشرق مع نجوم السماء،
والنهر الهادر مع الجدول الصغير،
تردِّدُ عبر السنين، مثل الصدى، خلفَه
في كلِّ يوم: "احفظوا الأطفال!".
حين توفيت أمّي، كنتُ بعيداً في دوامةِ
الأحداث والمشاغل.
لكن غصّة في حلقي لا تزال تخنقني
حتى الآن، لأني لم أتمكن من توديعها.
وعندما أنحني فوق بلاطة القبر الشجية،
وبينما أمسح عن وجنتي الدموع،
يُخيَّل إليَّ أني أسمع صوتها الحنون:
"ولدي الحبيب، احفظ الأطفال!".
وأنا أسمعه وسط هدير الرعد،
وفي جَلَبَةِ الأيام وهي تمضي مسرعة...
فليس عندي ما هو أهمُّ من تلك الوصية-
الكلمات الهادئة: "احفظوا الأطفال!".
أتمنى لو أكتبُها على مهودهم الأرضية،
بل وأن أرسمها على الأغماد...
لكي تقرؤوها جميعكم منذ الفجر وحتى
المغيب،
وبعد أن تضعوا جانباً الخنجر القاتل.
كثيرةٌ هي الأغاني في الدنيا، بيدَ
أنَّ واحدةً تتكرر في حياتي.
فلا تكفُّ أوتارُ الباندور(8) الجبلي
عن الترداد كل ساعة: "احفظوا الأطفال!".
لقد رأيتُ كيف أنَّ النسر يعلِّم
أفراخه الصغار الضعفاء فَرْدَ الأجنحة،
ويا ليتهُ علَّمَ الآباء المُهمِلين
أن يفعلوا ذلك مع الذريَّة أيضاً.
هذا العالَمُ مثل جرحٍ مفتوح في الصدر،
لن يندمل بعد الآن أبداً.
لكنّني أؤكد في كلِّ لحظةٍ، كما لو أنها
صلاة المسير: "احفظوا الأطفال!".
أرجو الجميعَ، كلَّ مَن يؤدي الصلاة،
ورعايا جميع الكنائس في العالم،
أرجوهم في شيء: "انسوا الشقاقَ،
احفظوا بيتكم وأطفالكم العزّل"
من الأمراض، من الانتقام ومن الحرب الرهيبة،
من الأفكار الطائشة والغبية.
وعلينا اليومَ أن نرفعَ معاً بأعلى الصوت
نداءً واحداً: "احفظوا الأطفال!"

الهوامش

(1) جنكيز أيتماتوف- الكاتب السوفييتي المعروف صاحب راوية "جميلة"...
(2) حرفياً في النص الأصلي: لسينورينتي.
(3) المقصود رجل الدولة والزعيم الوطني كمنال بيك جنبلاط.
(4) المقصود رجل الدولة اللبناني الراحل رشيد كرامي.
(5) قد يقصد الشاعر صواريخ الشهب كنوع من الاشارات بين المتقاتلين..
(6) أبراهام هنا كناية عن النبي موسى أوعن الدين اليهودي.
(7) هذه القصيدة قام بتلحينها أكثر الملحنين السوفييت شهرة كما قام بأدائها عدد كبير من المطربين السوفييت المشهورين وعلى رأسهم المطرب السوفييتي الشهير الراحل مسلم ماغمايف. وتعدُّ قصيدة "الغرانيق" واحدةً من أروع القصائد التي تُمجّد الشهداء الذين سقطوا دفاعا عن وطنهم.
(8) الباندور- آلة موسيقية وترية شائعة في مناطق القوقاز الشمالي.

□□

جغرافيا النار والغبار..

□ محمد حمدان

في الطريق إلى الشامِ
أعني دمشقَ
تودّعني حافلات المحطة في اللاذقيةِ
بين ضبابٍ وصحوٍ
وبين انبلاجٍ وعتمٍ
تلوّح لي أو لغيري يدٌ من هنا ،
ويدٌ من هناكَ
فتأسر عيني رموز الإشارةِ
يأتي على تمتماتِ الشفاهِ سفيرُ القطار المجاورِ
وهو يغادر مثلي محطّتَهُ
نحو أيقونةٍ خلف تلك الجبالْ

***

حين يفترق السِّفْرُ عند مصبِّ (الكبير الشماليِّ)
تعلو وتهبط كوكبةٌ من رفوفِ النوارسِ
أرسلها الأبيض المتوسِّطُ
حتى تودِّع أحبابه برموش ابتسامتهِ
ودعاء السحابْ

***

ثمّ ينطلق الفجرُ نحو بساطٍ من الأخضرِ
الكستنائيِّ
زيّنه سهلُ (جبلةَ) بالبرتقالِ
خدوداً توقّد فيها حياءُ المياهِ
قناديلَ ورسٍ
تدلّت سماء من الدفء والعاشقينَ
تناهى إلى السمع
آخرُ صوتِ القطار المفارقِ
كان حنوناً ، نديّاً
أسرّتْ له النفسُ جذلى:
وداعاً صديقَ المسافاتِ والناي والمطر الليلكيْ

***

ويداورنا زبدُ الشاطئ المتهدِّج في بانياسَ
فيظهر ثمّ يغيبُ
وراحلتي تتموّجُ بين تلال الرياحينِ
تحضننا
ـ وأن أتكوّر في مقعدي ـ
قلعةُ المرقب المتراميةُ الوجد ،

حتى مشارف طرطوسَ
حيث تغادرنا نجمة البحر والهةً
.....
بين غرب وشرق تيمّمتُ
أصحابيَ أرتحلوا
(ياحادي العيس عرّج كي نودّعهمْ
يا حادي العيس في ترحالك الأجلُ)

***

أخذتْ لغتي غفوةً
في حمى قلعة الحصنِ
خالطَ أحلامَها قبسٌ من صفير القطاراتِ
رافقَ لذعُ الملوحة موسمها الغجريَّ
وما زال يمُّ الرذاذ يواكبه في السفرْ

***

أيقظتْ حمصُ وشيَ المناديلِ
سائلةً ومعاتبةً
كيف أجتاز عبد السلام وميماسهُ
دون بعض المدام
وبعض الكلامِ
فأوقفني ندمي عند جسر (القُصيرِ)
لأشربَ نخبَ ابن رغبانَ معتذراً
....
قهوتي مرّةٌ يا ابن رغبانَ، يا صاحبي!
منذ نهدْ
منذ أدمنت حتى احتراق الأصابع وردْ

***

وتتابعُ راحلتي عزفها في براري الظباء التي
سوّرتها قوافلُ منحوتةٌ من صخور الزمانِ
تجلّى بها الصمتُ لحناً بهيَّ السرابْ
نكهةُ القلمونِ لها طعمها:
هل رأيتَ السهوب التي
تلبسُ الغمرَ ندفاً من الثلج؟
تغرق في شهوات البياض المطرّز بالجمر
تلك هي القلمونْ
هل رأيت العذارى اللواتي يجلّلهنّ الغموضُ
بأسراره قمماً
تستحمُّ بها الراحُ والهدأةُ البكرُ؟
تلك هي القلمونْ
هل رأيت أشعةَ وجهِ الصباح تلامسُ
كثبان أقواسها،
تكتبُ السحر وشماً على ظاهر الكفِّ؟
ذاك هو القلمُ + و + نْ

***

وأذكّر أشرعتي بمواعيدها جدولاً جدولاً
عندما تتعرّج بي هضبات (الثنايا):
فبعد السلام على قاسيون الذي
تتربّع في كفّهِ الشامُ
سوف (........)،
أفقتُ
على
غصصي
ليس عند التضاريس وقتٌ لأوجاعها

بِلّةَ أوجاعَنا
داهمتني شظايا الفجيعة
حتى تقافزَ من مقلتي الدمعُ
وانفجرت صبوتي بحريقِ مواجدها
....
إنني منذ حبسٍ وموتينِ
لم أتنسّمْ عبير الورود الدمشقية العطرِ
لم أتعمّدْ بأنوار بوابةِ الصالحيّة
لم يستلبني رصيف الصنوبر في باب توما
وساحة عرنوسَ
لم أكتحل بالغروب على جسر دُمّرَ
لم أتطوّح بحارات جلّق أو
بشوارعها
وزواريبها
وبيادر حاناتها
لم أزرْ معرضاً للكتابِ
ولا متحفاً أو رواقْ
....
منذ قهرٍ وسيفينِ
يا ناسُ، يا ناس!
لم يلتئم شملُ مقهى البرازيلِ والأصدقاء
القدامى،
على ميدة الهمّ والشعر
ضاع الجناس
وضاع الطباقْ
وبيتُ القصيدْ
....
ليس للشعر بعدك - يا شام - لوزٌ
وليس له بعد حضنِ دمشقَ بريدْ
***
في الطريق إلى الشام
أعني دمشقَ
ألامسُ قلبيَ حين أفكّكُ أحرفها
وألامس قلبيَ
- وهي القريبة في بُعدها،
والبعيدة في قربها -
حين يسألني بردى:
أين أنتَ؟
تيبّس ظلّي على جرس الباب
من فرطِ شوقي إلى ... كلّها
....
هل يعاقبني زمني؟
وأنا لم أبتْ ذات نهرٍ
إذا لم تكن في فؤادي دمشقْ
***
في الطريق إلى الشام
أعني دمشقَ التي تسكن الشامَ
والشامُ تسكنها
مثلما تسكن الروح في جسدي
في الطريق إليها....
لقد غاب عني الطريقُ
وغابت دمشقْ
***

بيننا الآنَ مقصلتانِ

وصحراء شاسعةٌ من جنون الرمادِ

وقوسان يصطرعانِ

وملحٌ عقيمْ

بيننا الآنَ أسطورتان من الفحمِ:

(... حدثنا عن فلانٍ فلانٌ)

وعصرٌ رجيمْ

***

سوف أصرخ ملءَ الهوى والجراحِ

لعلّ الصدى يستجيب لندبي،

لصوت القطار الشجيّ

وزقو الزغاليل من كلِّ فجٍّ

وفي كل صبحٍ

دمشقُ

دمشقُ

دمشقُ!

□□

سؤالُ الماءِ..

❏ محمد الفهد

وحيداً كنتُ أمشي قربَ مجرى النهرِ
أرمي بعضَ أفكاري ، وأسألُ
ثمَّ أسندُ قامتي عندَ الشجيراتِ الصغيرةِ
أسكبُ الناي الحنونَ بصوتِ أحلامي
وأشربُ ، ثمَّ أشربُ
شارحاً للماءِ أسراري
وأصواتَ اليباسِ بروحنا
وبسلّمِ الأوقاتِ في هذا الزمانِ ..

وأروي قصّةَ الذكرى :
هنا في حضرةِ العاصي
تنادمَ بعضُ أحبابي وغنّوا
ثمَّ راحتْ دورةُ الألحانِ تصعدُ
تفتحُ الآفاقَ منْ أسمائها
حتّى تحرّرَ بعضُ أسماءِ الكلامِ
فطارَ في الدنيا ، لتنعمَ روحُنا بالآهِ
حينَ تصيرُ في صوتٍ :
" أنا في سكرينِ ، منْ دمعٍ وعينٍ
وارتحالٍ بلهيبِ الشفتينِ"
فينشقُّ المدى ويطيرُ
في أرجائه روحُ الحنانِ ...

لأطلبَ نشوةً أخرى ، تقطّرُ عطرَ أشعارٍ
وما يأتي منَ الآفاقِ
في ليلِ الخلودِ بدربنا
فهنا تعالى صوتُ "ديكِ الجنِّ" في إنشاده
ليصيرَ موئلنا يخبّي
لهفةَ الأعماقِ عندَ الشعرِ
مثلَ أيائلِ شردتْ على قممِ الجبالِ
يحوطها زهرٌ وأحلامٌ
لتسرقَ لحظةَ الإدهاشِ منْ جسدِ الأوانِ ..

لبعضِ الوقتِ كنتُ أجيءُ مهموماً
فأشرحُ للمياهِ شرودَ قلبي
ما تعلّقَ في منْ كدرٍ
وما صارتْ بهِ روحي
فأسمعُ منْ صدى دربِ المياهِ
عيونَ قولٍ لا أميّزُ بينها
حتّى إذا آنستُ تكرارَ الحوادثِ
صرتُ أفهمُ ما يقولُ النهرُ في خلجاتهِ
ما يشتهي دربُ الكلامِ منَ المعاني ..

كأنَّ الماءَ أدرك ما بنا منْ لوعةٍ
تمشي إلى دنيا التأوهِ والحضورِ

فصارَ يعرفُ ما يجمّعنا
وما يندى منَ الكلماتِ في مفتاح ظلِّ القولِ
ما ترمي به الكلماتُ من أفقِ التجلّي فوقنا
لنحسَّ أنَّ الكونَ يبدأ منْ هنا
نحوَ القصائدِ والمدى
ما يأخذُ العينينِ من طيرِ الحمام إلى الأمانِ

تحدّثْ عنْ دروبِ الشعرِ
عنْ مشوارِها فوقَ الهمومِ
وكيفَ كانَ الشعرُ يفتحُ
صفحةَ الألوانِ في ليلِ المياهِ
وكيفَ يندهُ شاعرٌ ظلَّ الحبيبِ
فيرتدي روحُ الكلامِ مدائنَ السحرِ الجميلةِ
كيفَ يرقصُ كلُّ شيءٍ قربنا
حتّى إذا طلعَ النهارُ
رأيتَ آثارَ الجمالِ على الحشائشِ والصخورِ
وما أبقتهُ ذاكرةُ الدنانِ ..

"ديك الجنِّ" عاداتٌ ترقّصُ كلَّ جنّيٍ هنا
فيجيءُ قبلَ غيابِ نجمتهِ
ليمشي قربَ صفصافِ الضفافِ
يدندنُ الآهاتِ كالرؤيا ، ليجلسَ فجأةً
ويعبُّ منْ خمرٍ يفوحُ منَ التقادمِ
ثمَّ يصبُّ بعضَهُ في الماءِ
كي تندى عيونُ البوحِ
تنسجُ عطرَها فوقَ الحروفِ وظلّها
لكنّهُ حينَ اهتدى للعشقِ في قتلِ الحبيبِ
تداعتِ الدنيا على مشوارهِ

ليصيرَ نوحاً خارجَ المألوفِ
يبكي منْ غيابِ الشمسِ
حتّى لوعةِ الأضواءِ باهرةً
لتسمعَ منْ صدى الأصواتِ ألواناً
تجرّحُ دربَ ذاك الغيمِ
حتّى يرتدي لونَ الدماءِ
وما تصاعدَ في المكانِ ..

مياهُ النهرِ تحفظُ سرَّها

في ليلةٍ قمريّةٍ قربَ الخريفِ
تعالى النوحُ حتّى لمْ يعدْ في الأفقِ
غيرُ صياحِ "ديكِ الجنِّ" مهووساً
بوردِ العشقِ ، يحملُ روحَها في كفّه
فتصيرُ شعراً يكسرُ العاداتِ
أخلاقَ المدائنِ فوقنا
لكنّهُ يمشي إلى دربِ الخلودِ
معانقاً بعضَ العيونِ وجرحها
حتّى إذا أخذَ الشرابُ جراحَ
ألوانِ القصيدةِ ، صاحتِ الدنيا
بصوتٍ مثلَ رعدِ البرقِ يندهُ عالياً
فلقدْ رمى جسدَ الحقيقةِ في رياحِ النهرِ
وارتحلتْ مدائنُ عشقهِ
لتصيرَ في موجٍ هنا
وليسمعَ الشعراءُ أصواتَ الجنونِ وديكهم
في ظلمةِ الشطآنِ ، قافيةَ الكلامِ

وفي كلِّ الدهورِ يظلُّ صوتُ الشعرِ
يندهُ هاهنا ، لا تسمعُ الأصواتُ غيرَ جراحهم

عندَ الحروفِ وما يخبئ ظلُّها
من سرِّهِ عندَ النوافذ
ما ارتدى أفقُ الحمامِ ..

وقفتُ ألملمُ اللحظاتِ، أستجدي الكلامَ
فغاصتِ الأمواجُ في محرابِها
لكنَّ شطآنَ المياهِ تدفقتْ
لتقولَ شيئاً يجرحُ الآفاقَ، يكسرُ صوتنا
فلقد تطلّعَ صمتُها نحوي لتصرخَ فجأةً:
ما قصّةُ الجثثِ الّتي تُرمى هنا؟؟؟
فعيونُهمْ في أوّلِ الأعمارِ
أمّا سرُّهم ما زالَ فوقَ الجرحِ
يسألُ وجهنا
وتقولُ شيئاً آخراً: ما قصّةُ الأصواتِ
أصواتِ المدافعِ والرصاصِ
كأنّ حرباً تقتلُ الأبناءَ
تبعدُ دورتي عنْ دربِها ؟؟؟
كنّا نخبّي صوتَ أحزانِ الغناءِ
وما تفرّدَ في عيونِ اللحنِ
منْ عزفٍ وأصواتٍ تصيرُ منْ التذكرِ والمدى
أمّا وقدْ صارتْ دروبُ القتلِ تحصدُ ليلَنا
سنفيءُ في أنغامِ ماضينا
لأندهَ حرقةَ الشعراءِ: هلْ يأتونَ في يومٍ
لنغسلَ ظلَّ أوهامٍ وما تركتْ حروبٌ
منْ نداءٍ فوقَ إيقاعِ الكلامِ
حشائشِ الأرضِ الحنونةِ
ملح ذاكَ العشبِ في دربِ الصباحِ ..

لأرجعَ فجأةً، فلقد تعالى صوتُ ألوانِ الرصاصِ
وانمحى دربُ الحكايةِ في سراديبِ الجراحِ

لأحملَ ما تبقّى منْ سؤالِ الماءِ في أصواتنا
ما ظلَّ دربُ الشعرِ في أسمائنا فوقَ النواحِ ..

فلقد تخطى جرحُنا دربَ الخرافةِ وارتدى أسماءَها
لننامَ تحتَ لحافِ أصواتِ الرصاصِ
وما تفجّرَ في الأماكنِ، كي يؤاخينا العزاءُ
ودربه نحوَ النواحِ ......

2013 -2 -10

ملاحظة: ديك الجن هو لقبٌ للشاعر عبد السلام بن رغبان، من أهمّ شعراء العصر العباسي وعنه تروى قصته مع محبوبته ورد وكيفَ قتلها ليظل يبكيها طوال حياته، التي قضاها في حمص وعاصيها.

□□

أعدو ورائي ..

منير محمد خلف

يكبرُ الصمتُ بطيئاً

في ندائي

ينبتُ الزيتون

من عينَي سمائي

يُمسكُ الماءُ بقلبي

ثمّ يمضي

بي سريعاً

نحو غاياتِ انتماء ..

.. لحضاراتٍ

بقرب الضّوء

تلْمَسُ أحلامي

فتخضرُّ دمائي

إنني المطعون

أمشي حافياً

أحمل الأرضَ غريباً

في ردائي

ربما يشعلُني

همسُ القوافي

كي يشفّ الحبرُ

شوقاً للحداء

لم أزلْ

في الحبّ

أبدو خائفاً

صرختي صمتٌ

وبرجي من حياء

قلقَ القلب

أغنّي

طالباً ملكاً في الحسن

يشدو في رخاء

أقطفُ الغيمَ

وأنجو من يدي

عارفاً بالحبِّ

درب الكبرياء

إن يكنْ قربي

بعيداً عن دمي

فمحالُ الوصل

تاريخُ العناء

إنني أعرفُ

أن أحرسَ قلباً

من ظلام الرّيح

في برد الشتاء

فأنا في الحبِّ

طيرٌ قادمٌ

ينجزُ الأضواءَ

في ليل التنائي

منْ تُرى

في الأرضِ

يرضى باسمه؟

ويرى كلَّ المسمّى

في انحناء ؟

لي عدوٌّ واحدٌ

في جسدي

هو منّي

ليسَ في كفِّ القضاء

كيف لي

أن أفسحَ العمرَ له

وهو يبني في

برجَ الضعفاء !؟

إن تروني

في شقائي ساطعاً

فهو لبسٌ

منذ يوم الابتداء

إنّ صوتَ الصمت

يبني فكرةً

هدمُ الأفكار

من طين الشقاء

أيّ سرٍّ
أودعَ اللّهُ هنا
من رؤى النرجسِ
أمْ من لون ماء؟

قد تراءى لي
صفاءُ الحبّ
من لَيْلَكِ المعنى
ومرآة النساء

خَدَرٌ في الرّوح
يسري هادئاً
يرتدي كالعطر
تاجاً من ضياء

صيّرَتني
حملةُ الأشواق جمراً
يصطلي عمري
بأمواج الفناء

أكتبُ الخيباتِ
في عتمْ الأسى
هارباً من وَحشتي
أعدو ورائي

□□

فاكهة الماء..

❑ فراس فائق دياب

- 1 -

نتسلّى أحياناً

نتشاكسُ مثلَ الأولادْ

وأشدُّكِ نحوي

تتمزّقُ أثوابُ الليلِ

وأندهُ يا كلَّ القطنِ تعالْ

تحترقُ الأرضُ بأمطارِ النعناعْ

تصهلُ بالسُّمّاقْ

ليلٌ يزرعنا في الأرض الباكيةِ الأجسادْ

ليلٌ يُبقينا أحجارْ

وأحسُّ بكاءكِ في صمتي

أسمعكِ الآنْ

أسقطُ مغميَّ الألحانْ

- 2 -

كم أبحثُ عنكِ؟

وعن فلكٍ رجراجْ

عن نجمٍ للتوتِ سأمسكهُ الآنْ

يتدلّى جوعي تحتَ غلالةِ نسيانْ

يتدلّى أغصانْ

وحرائقَ ألحانْ

أتصاعدُ من مدخنتي

من سلّةِ أحزانٍ حولي

أسقطُ من أعلى الطّبقاتْ

أتساوى بالأرض

كأبطالِ الكرتونْ

ينفخني غضبٌ عنبيٌّ فأقومْ

أركضُ نحوكِ مثل قطارِ اللوزْ

أتذكّرُ كلَّ طفولاتِ الأنهارِ حديثَ الموزْ

من يدفعني نحو بهاء الماءْ

نحو نباتٍ ينتظرُ الآنَ حليبَ سماءْ

يتدلّى ثوبكِ فوقَ الأضواءْ

يتدلّى مثلَ غصونِ الدُّراقْ

كغيومٍ سمحاءْ

فوقَ مصابيحِ بكماءْ

كم يطغى جلبابُ الماءْ

كم يطفى برجُ غناءْ

يتشققُ وجهكِ في المرآةْ

يتشققُ مثل عصائرِ رمّانْ

أخيلة لنبيذ الحزنِ
فأخفي عنها عاطفة الماءْ
من يفترسُ اللحنَ.. الحبَّ.. الكلماتْ؟
من يضعُ الأقداحَ على طاولةٍ مكسورةْ؟
ويطوفُ بأقمارِ الصّورةْ
من يتسلّى بالكلماتْ؟
يُبعدُ عنها نونَ الحيرةِ راءَ البُلَغَاءْ

- 3 -

أسترجعُ أفكاري
أسترجعُ ذكراكِ بقافلةِ الليلِ
وأنتِ تموتينَ من البردِ
الحبُّ
القهرُ
قطعٌ من ثلجٍ ترقصُ فوقَ رُكَامْ
ستدورينَ كخمرةِ جمرْ
ستدورُ كؤوسٌ للغيمْ
كم أتمنّى موتي
كي ألقاكِ وحيدةْ
بخيالِ البحرْ
أتلمّسُ في الليلِ رطوبة أشعارٍ تسعى بسراجْ
أتلمّس حبَّ النّاسْ
لا كالثلجِ ولا كالنّارْ
أمشي وحدي لمدارْ
لمتاهةِ أسرارْ

- 4 -

ساجيةٌ هضبتها تتوسّطُ أكوابَ التّفاح
تبادلهُ القُبُلاتْ
ما يشرقُ من بسماتٍ قد رحلت من
دون وداعْ
تشكو من مطرٍ باكرِها
من أُصُصٍ تتأخّرُ في النّومْ
من يحرسُ أمطارَ غناءْ
من عاصفةٍ تجتاحُ سنينْ
عارية تأتينْ
عند ذهولِ الماءْ
عند صباحٍ يتطاولْ
أشعرُ بالدفء القادمْ
ووحيداً أنتظر اللّهْ

- 5 -

بهدوءٍ أرقبُ روحي
تتصاعدُ من فلكِ النسيانْ
آتي للنّارْ
فيفيضُ نخيلٌ فوقَ فضائي
ويفيضُ بكاءْ
أخرجُ أوراقي الخرساءْ
أسألها الآنْ:
أسألُ عن أحوالِ النّارْ
حبرٌ يتصبّبُ من جسدي

أسالُ عنّي؟
أسالُ عن ملَكيْنْ؟!
يتساقطُ في قلبي العشبُ الباردُ والوطنُ النازفْ
كلماتي تتجمّدُ مثل الأوثانْ
وأوثقُ مصرعها فوقَ الأحجارْ

- 6 -

أحملكِ الآن معي
زوّادةَ عمرٍ متعبْ
وأهشُّ على الأيامْ
أربطُ أحلامي بقطارْ
أربطها مثل منامات الأطفالْ
وأنادي الماءْ
حجرٌ يسقطُ..
يسقط خنجَرْ:
من كان بلا أخطاءْ
فليَرْجُم أحلامي الزرقاءْ!

❑❑

صياد الأحلام..

□ طالب هماش

قربَ الحقلِ يمرُّ طريقُ العطرِ
وتغرورق بالغيمِ ثلاثُ قرى
وتسافرُ في الصحو ثلاثُ تلالْ.

وتلاعبُ قلبَ العاشقِ عصفورةُ حبٍّ
راسمة بالطيرانِ الرائع فوق النهرِ
دوائرَ للصيفِ وأقواسَ خيالْ.

قربَ الحقلِ يمرُّ طريقُ العطرِ
نقيّاً.. أبيضَ
والراهبةُ البيضاءُ تطيرُ على شكلِ الغيمةِ
من عرزالٍ إلى عرزالْ.

يا صيّادَ الأحلامِ وزيزانِ الزيتونِ
تعالَ حزيناً كالموسيقى
وتعالَ كصوتِ الريح من الغيتارِ الضائع
واسمعْ نغماتِ الأجراس الجبليّةِ في الوادي
حيثُ سلامٌ عذبٌ يترقرقُ كالموسيقى
من موّالٍ إلى موالْ!

أدعـــوكَ إلى الأمـــسيةِ المرفوعـــةِ تحـــت سمـــاء الموسيقى،
للشحرورِ المتطايرِ مثلَ غدائرِ أغنيةٍ في الريح
إلى الصيفِ الساكنِ في قصرِ البلّورِ الشفّافِ
إلى البستانِ المتلألئِ
تحت قناديلِ الليمونْ!
أدعوكَ إلى دنيا الليل القدّيسةِ
كي نتطلّعَ شفّافينَ إلى القمرِ النائمِ
في عشِّ سكونْ!

أدعوكَ إلى السقسقةِ المخضرّةِ للماء العاشقِ
فاسلكْ في العشقِ طريقَ الحقلِ
إلى الحسونْ!

قُلْ حبّكَ تحت عناقيد العنبِ المخمورِ
وقلْ حزنَكَ تحت جناح الشتويّةِ

كالطيرِ المهجورِ...
وحينَ يصيرُ الطقسُ ربيعيّاً
قطّرْ في الكأسِ دموعَ الطلِّ
وطيّرْ فوقَ الربوةِ أوراقَ المالْ!

صافيةٌ نغماتُ الماء

وروحُكَ قربَ النهرِ لها سرٌّ
يتمرأى في الماء الجاري
كشراعٍ يسبحُ في مائيّةِ ليلٍ
زرقاءَ، على شكلِ هلالْ!

فأرحْ روحكَ في سرِّ النهرِ،
وخلوةِ بستانِ المطرِ المتألّقِ
في حلقاتٍ خضراءَ
لتعرفَ أنَّ مسيلَ الضوءِ الينبوعيِّ
مسيلَ زلالْ!

شفّافٌ هذا الطقسُ الرائعُ شفّافٌ بجمالْ!

والبريّةُ مترعةٌ بجمالٍ قمريٍّ
وسماءُ الليلِ عيونٌ تتلألأ قربَ عيونْ!
يا صيّادَ الأحلامِ وزيزانِ الزيتونْ!

أيقظْ موسيقارَ المطرِ النائمَ
فوق فراشِ الغيمِ
لينعشنا بالمطرِ النفناف
فصوتي المائيُّ يسقسقُ أغنية
تتناغمُ كالنافورةِ ناحتةً بتراقصها الكروانيِّ
قصاصاتِ طيورٍ، ودوائرَ ليمونْ!

سكنَ الليلُ البريُّ سكوناً سكرانَ
وسالَ مسيلَ الصلواتِ الليليِّ
كحلمٍ مغنومٍ مخزونْ!

وخريرُ غروبِ الشمسِ هناكَ
يخلّقُ سمفونية إصغاءٍ
تُسكرُ قلبكَ
حيثُ يغنّي العصفورُ بعفّتهِ الزرقاء
وتنسابُ طهارةُ حزنٍ في بستانِ الليلِ
كراحةِ امرأةٍ بيضاءَ
محلاةً بوشومِ السمسمِ والطيُّونْ.

هل تعرفُ كيفَ ستغسلُ صبحيّةُ
بستانِ اللوزِ طهارتَها في قدسيةِ ماءِ النبعِ
وكيف تهزُّ الغيماتُ جناحيها
البيضاوين
لتهطلَ أمطارُ الشهوةِ كالشلاّلْ؟

قربَ الحقلِ يمرُّ طريقُ العطرِ
وتغرورقُ بالغيمِ ثلاثُ قرى
وتسافرُ في الصحوِ ثلاثُ تلالْ.

قربَ الحقلِ تطيرُ الغيماتُ
كلوحاتٍ بيضاءَ على التلِّ
وبينَ مماشي التينِ
يسقسقُ ماءٌ رقراقٌ يا روحُ
ويصدحُ صوتٌ صافٍ بالنغماتِ الرقراقه.

آهٍ من رائحةِ المشمشِ في طرقاتِ
العشقِ المحفوفةِ بالأشجارِ

وآهٍ من رائحةٍ سكرى تتفاوحُ
في الأجواءِ المشتاقة!

آهٍ من رائحةِ الغيمةِ في أيلولَ
وأوّلِ هرهرةِ الأزهارِ على بركةِ صبحٍ
تضحكُ في زرقتها نبضاتُ الضوءِ الطاهرِ
حيثُ الشمسُ الحلوةُ
تدفعُ بالإشراقةِ تلو الإشراقة.

فتعالَ بقلبٍ مفتوحٍ واسعدْ بأماسي الأريافِ،
بعاشقةٍ باكيةٍ تتبلّلُ بالمطرِ الشفّافِ
وتقطفُ أعشاشَ الحزنِ من الزيتونْ!
واسلكْ في لحظاتِ العشقِ
طريقَ الحقلِ إلى الحسونْ!
يا صيّادَ الأحلامِ لقد سكرتْ كالريحانةِ روحي
فتعالَ وعلّقْ أقفاصَ حساسينكَ
في غصنِ الليلِ إلى جانبِ مصباحيْ!

بين حزينينِ يشفُّ حفيفُ الريحِ
وبينَ صديقينِ يفوحُ أريجُ الخمرةِ
من صحوِ السكرانِ إلى سُكْرِ الصاحي.

فالطقسُ رقيقٌ أزرقُ
والأثمارُ معلّقةٌ كعناقيدِ الضوءِ على الأغصانِ
وأنتَ كما الأرجحةِ المنغومةِ
للعصفورةِ وهي تغطُّ مغرّدةً فوق العشبِ

ورفرفةِ الأرواح.

في القدحِ الصافي
يتلألأُ كلُّ صفاءِ القلبِ
وفي قدحِ الحزنِ
تذوبُ دموعُ الليلِ الأسودِ من أجفانِ جراحيْ!

فتعالَ مع المغربِ كالضوءِ المكسورِ
لتبصرَ روحكَ إذ تتراءى في أكوازِ الماءِ
وروحي إذ تتمرأى
أرواحُ رفاقٍ غابوا في أقداحيْ!

قمرُ الينبوعِ يضوّأُ في صدركَ
لؤلؤةَ الليلِ
وفي صدري نبضاتُ قلوبٍ طاهرةٍ
تتلألأُ في ضوءِ القمرِ الطيّبِ كل صباح.
بعدَ غروبِ الشمسِ تحطُّ
شحاريرُ الريحِ على طاولتي
لتنقرَ نورَ سراجي
وينامُ سنونو مجروحٌ تحت جناحيْ!

فتعالَ بلونِ الغيمِ مع المطرِ الرخراخِ
ولا تأتِ بلونِ الليلِ مع الرهبانِ
فيتبعكَ الناسُ الباكونْ!

قُلْ حبّكَ تحت عناقيدِ العنبِ المخمورِ
وقلْ حزنكَ تحت جناحِ الشتويّةِ

كالقمرِ المهجورِ..
وحينَ يصيرُ الطقسُ ربيعياً
قطِّرْ في الكأسِ خلاصة ماءِ الدمعِ
محلاةً بالليمونْ!

واسلكْ في لحظاتِ العشقِ
طريقَ الحقلِ إلى الحسونْ!
قربَ الحقلِ تنوّمُ فوّارةُ ماءٍ
أطفالَ نعومتها في نهرِ النومِ المنغومِ
وتخلدُ للأحلامِ الورديّةِ
تحتَ هدوءِ اللونْ

يا صيّادَ الأحلامِ
تمشَّ على الطرقاتِ المحفوفةِ بالسروِ
وصفصافِ الصيفِ
إلى آخرِ هذا الكونْ!

فالطقسُ رقيقٌ أزرقْ
والأثمار معلّقة كعناقيدِ الضوءِ على الأغصانِ
وأنتَ كما الأرجحةِ المنغومةِ
للعصفورِ المغمضِ عينيهِ على جنّةِ ليمونْ!

أولا تسمع مزمارَ الليلِ المجروحَ
يدوزنُ أوتارَ الريحِ المجروحةِ
والريحُ تدوزنُ أوتارَ النايات القرويّةِ
والناياتُ تشيّعُ نعشَ المغربِ
عند نهاياتِ الكونْ؟

□□

وجع الغياب..

❑ بديع صقور

"يموت الغريب وفي قلبه زهرة من حنين..
لينابيع روح الشاعر فايز العراقي "ناهض
حسن" التي فاضت على صدر حلب"

أحنُّ إلى مراكبِ دجلة
أحنُّ إلى شمسٍ على جنح طيرٍ في الكاظمية"
الينابيعُ جدولٌ للشوق
والروحُ جسرٌ للعبور
حننتُ إلى بيتي في البعيد
فعبرتُ نهر موتي..
عبرتُ دجلة
قصدتُ الشام
وكنتِ أنت السبيل إلى حلب.

***

وجعٌ في الغياب
أحنُّ إلى مطرٍ في المغيب
يهطلُ الشوق ينبوع وداع
رأسُ الحسينِ يحنُّ لغيمةٍ
و"يا أُخيَّةُ لو ترك القطا لنام""
مطرٌ في الغياب

أهلي وأهلك يقتلون في البعيد
يقتفي النهرُ خطانا
والمنافي شجرٌ من سراب..
"يا حسافي"!!
تموتُ الرياحين
وتذوي الذكريات..
تموتُ المواعيد
ويبتعدُ الصباح..
الشامُ جرحٌ
والهوى بغداد

***

يبتعدُ المطر..
أحنُّ للشمس
للهْوِ بين أحضان دجلة
لفيء النخيل
لحكايا الضفاف والأشرعة

ولبيت أهلي في البعيد
"يا حسافي"!!
"يموت الغريب" وفي قلبه زهرةٌ
وينقطع الوريد
بغدادُ قبرٌ في الهواء..
العائدون من يَأْسِهم..
فرادى يموتون..
جماعات!!
وتبتعد الضفاف
ولا من يعيد الغائبين..

***

مطرٌ في الرحيل
وجعٌ باذخٌ..
الحرب تجري كنهرٍ إلى بيت السنونو
وتنأى المسافات
يدبُّ اليباس بأرواحنا
أهلي وأهلك يقتلون
في القريب
وفي البعيد..
ودونك الدرب إلى الخريف.

***

مطرٌ في البعيد
مطرٌ لا ينتظر
"على قلق.. نداور الريح"
وتخبو نار الحنين..

يغيب الشاهد الماء
وتهدم فينا المواعيد
"بغداد تكفي" و"قصدنا حلب"
الوعد مرٌّ
والريح لا تنتظر.
مطرٌ في الإياب
يشيخ الحنين
يشيخ المطر
يشيخ الغروب كامرأةٍ
يشيخ القطا
حزيناً تموت على ثغر "السبيل❖"
والكاظمية تبتعد..
هي نسمة حرّى
وقبر في الغياب
هي؟!
وتكسرت المزاهر
وتقصّفت أغصان "الينابيع❖"
وكلُّ الذي انتظرناه سفته الحروب
كلُّ الذي جنيناه بقية من عظات
الأنبياء الغابرين..
نحن الخارجون إلى حلب
نحن العائدون إلى حلب
نحن الظامئون إلى حفنة من رجوع
لبيت هدّمته حروب أمريكا.

***

مطرٌ في البعيد..

موتٌ في الحنين..

يكتفي الراحلون بالغياب

وتكتفي بغداد بالنخيل

يكتفي دجلة بالرحيل

وتكتفي الشام بالأبد

ومثلما تكتفي الشمس بالطيور

وبالقليل من الغروب..

يكتفي قبرك "ناهض حسن"

بهمسة من حنين

وبزهرة من وداع.

اللاذقية / تشرين الثاني 2013

❑❑

* من أعمال الشاعر فايز العراقي "ناهض حسن"

** حين حاولت زينب أخت الحسين أن تثنيه عن القتال ردد هذا القول

بغداد تكفي: قول لآخر خلفاء العباسيين عندما زحف المغول على بغداد عام 1258م.

ربيع أسود..

زهير حسن

من ثقبِ عجوزٍ
في بطن دالية
تسربت أفكار الدياجي
التي ترقد
في أحذية الموت
فلم يتمكن الصباح
من رؤية العصافير..
الصمت يلتمع
على جناحي فراشة
حيث بدأت الجرذان
بالتهام التاريخ
وفاضت الجغرافيا
بعظام أسنان الحرية..
تلك الريح التي تصهل
خلف الجدران
لا تصغي إلى هشاشة الوقت
والنافذة الوحيدة
مغلقةٌ..
بينما تتراكم رسائل الاعتراف
في الأزقة
تتسلق أعمدة الاتصالات
المطلية بالإسفلت..

* * *

هم أربعون.. خمسون.. ستون
وربما سبعون لكن..
لم يطرقوا باب المئات
فسقطت أحبولة العرّاف..
علقوا الظلمة على الأشجار
تناثرت الأرياش
فقست بيوض العندليب غربان
صفقت أجنحةٌ
فوق حاجب الخراب
محتفية بآلهة الحرب
والبرد الشديد..
العشب الذي ندوسه
حقيقةٌ

والزهر الذي يفوح بالدخان

حقيقةٌ

وتلك الجروح التي صفرتها

أدمغة الظلام

على صدورنا

حقيقةٌ أيضاً،

بينما انقسام القمر

في بركة ماء

ناتج عن سقوط حجر

هو ترجيعٌ يتلألأ

كلما تحرك الماء..

نرسم أفكارنا في الليل

نبيعها قبل الفجر بدينا

نحلم بفراش دافئ

ورغدٍ، وهناء

نرسم لها بحياء

يستيقظ الحلم

نرى الأحياء طوقها الدمار..

ودون أن أسترسل

في وقع الحصى في الماء

وانعكاس الأشياء

يروق لباصرتي

رسم شجرةٍ أو طاولةٍ

لا يجلس حولها حرابي

أو دعاة بغاء، طغاة وهراء..

هنا سأقيس ظلي، وأرسمه

أثبته على أجنحة الروح

على صنوبر غابةٍ متين

لربما سرقه الضباب

قبل أن يغادر الرمْ

قلب قلمي الحزين..

□□

دلال..

□ د. محمد أحمد معلا

كان كريم من فقراء الريف الذين دفعهم فقرهم إلى التطوع في الجيش بعد تأدية خدمة العلم، كان الجيش في تلك الأيام مؤسسة حقيقية دفاعية واجتماعية في آن واحد؛ تعدُّ المنتسب إليها وتكسبه خبرة في مجال ما بحسب كفاءته وميوله إن كان يفتقر إلى تلك الخبرة، وهكذا أصبح كريم سائقاً بفضل الجيش وهو لا يعرف من القراءة والكتابة سوى مبادئها الأولى، أمر حفّزه على إتقان القراءة والكتابة والحساب في وقت قصير، إلا أنه لم يتجرأ على أبعد من ذلك كمحاولة نيل شهادة مثلاً، كان سلوك كريم محموداً من رفاقه ورؤسائه، لصدقه في عمله وتعامله، وتقيده الدقيق بالنظام، أضف إلى ذلك صفات فطرية حميدة فيه؛ من شهامة ونباهة وأمانة وتطوع لخدمة من يحتاج إليه، مما جعله محل ثقة رؤسائه، وسبباً لتمسكهم بالاحتفاظ به، وقد ترك أثراً طيباً في كل موقع خدم فيه.

واجبه في إعالة نفسه ومساعدة أهله؛ ثبطه عن الزواج فترة طويلة، فبعد سنوات من تقتير وتوفير نجح في شراء قطعة أرض صغيرة على أطراف مدينة حمص حيث مقر خدمته، ثم استطاع شيئاً فشيئاً بكدّ يده واستدانة مبالغ مالية صغيرة من الأصدقاء، بناء مسكن أرضي متواضع أرضه سويت بالإسمنت بدلاً من البلاط كحال معظم الفقراء.

مع السنين فترت حماسته في اختيار شريكة عمره وتكوين أسرة، ووجد أنه كلما تقدم في العمر ضاقت أمامه فرص الاختيار، وصعب عليه التنازل عن استقلاليته ومزج حياته بحياة امرأة، ولم يوفق للزواج حتى لامس الخمسين، كانت المرأة التي تزوجها تصغره بسنين قليلة وقد طرقت باب سن اليأس بقوة، ولم يكن يأمل من ذلك الزواج إنجاباً، لكن المفاجأة السعيدة حصلت، حملت امرأته ورزق ببنت سماها دلال، ودللها كثيراً باعتبارها وحيدته.

بعد أن أحيل إلى التقاعد أضاف إلى بيته غرفة وفتح فيها دكان سمانة على قد الحال، كان راتب التقاعد ضعيفاً ودخل الدكان شحيحاً، إلا أن براعة زوجته في إدارة شؤون بيتها باقتصاد وحكمة جعلت حياة العائلة الصغيرة مستورة تماماً.

وبدأت الأحداث المؤلمة في حمص من خطف وقنص وقتل، فأخذ كريم يناقش نفسه بشأن حاله: مردود دكاني أقل من أن يُلتفت إليه، ولو لم يصبح وسيلة لتسليتي لكان إغلاقه أجدى من فتحه، ثم لماذا أعرِّض ابنتي وحيدتي للخطر في هذا الوقت الأعمى وقد عمَّت الفوضى وانتشرت؟ لم لا أبيع البيت وأرحل إلى قريتي وهناك أبني بيتاً ريفياً وأعيش مستفيداً من فرق السعر، صحيح أني سمحت لأخي أن يستثمر أرضي ويأخذ غلتها لكني لم أتنازل له عنها، وحقي في استردادها ثابت لا يناقش، ووجد كريم نفسه يتخذ قراراً صعباً لم تعارضه زوجته في إمضائه، وهكذا باع البيت بسعر موفق بثلاثة ملايين ونصف المليون ليرة، على أن يسلمه للمشتري بعد ستة أشهر، ثم توجه إلى قريته ليشرع في تنفيذ ما عزم عليه.

أربعة أيام مضت عليه في القرية ورأسه متخم بالتصورات عن مخطط البيت الذي أزمع إنشاءه، قُبيل ظهر اليوم الخامس رن هاتفه الجوال ليطالعه صوت زوجته المنتحب: خطفوا دلال يا كريم! خطفوا دلال! لم أعيش بعد الآن؟.

أخذ جسده يرتعد، واسودت الدنيا في عينيه، سأل بصوت غير صوته: لكن كيف، من خطفها وأين كانت؟.

ـ لا أعرف، راحت لزيارة صديقتها ولم تعد، فاتصل مجهولون، وقالوا إنها عندهم ويريدون فدية، وسيتصلون غداً... هكذا قالوا!.

كلمة فدية أعادت إليه شيئاً من روحه، فقال: لا تخافي! ساعات قليلة وأكون في البيت.

وصل بيته ليلاً، كانت أخته الطبية سعدى أم قاسم تلازم زوجته وتخفف عنها، فأخذ يطمئن زوجته ليقطع نحيبها المتواصل، وأكد لها ثقته المطلقة بأن دلال ستعود دون أن يمسها أذى، وليثبت دعواه زعم أنه غفا في السيارة أثناء الطريق، فشاهد رؤيا، اقترب منه شيخ جليل بلحية بيضاء كالثلج فمسح بيده الشريفة على رأسه مباركاً وقال: لا تخف، ابنتك في حفظ الله، وستعود إليك سالمة دون أن تمس بأذى.

تمنى كريم لو يصدِّق كذبته البيضاء التي جاءته عفو الخاطر، وفعلت فعلها بتخفيف قلق زوجته، وكان بأمس الحاجة لأن يصدِّقها هو أيضاً لتنعش أمله في إنقاذ ابنته، لكن كيف يصدق كذبته وعيناه لم تعرف الرقاد منذ أن وصله الخبر؟ ولا منام من دون نوم؟.

طلب إلى أخته الذهاب إلى بيتها لرعاية شؤون زوجها وأولادها، إلا أنها أبت ورفضت رفضاً باتاً، وتوصل إلى إقناع أخته وزوجته الذهاب والرقاد في غرفة النوم، بينما ظل كريم قابعاً في الأريكة حيث غفا إلى جانب الهاتف وقد هده القلق والإعياء.

حل الصباح ولم يطل الانتظار، رن الهاتف، قال صوت مشوه بطريقة ما: نحن خاطفو دلال.

سأل كريم بلهفة: هل بنتي بخير؟.

ـ بنتك بخير، ولن نمسها بأذى إن اتفقنا.

طلبوا ثلاثة ملايين ونصف المليون، مبلغ لم يكن بمقدوره دفعه، لقد قام بتسديد ديونه بعد أن قبض ثمن البيت، كما أنه دفع لأخيه مقدماً نفقات معاملة البناء في القرية، وأجرة حفر الأساسات، وقال صادقاً: والله كل ما معي مليونان ومائتا ألف ليرة لا غير.

من الغريب أن الخاطفين وبعد مفاصلة قصيرة ودون جهد كبير اقتنعوا بالمبلغ الذي حدده ولم يتزحزح عنه، أعطوه العنوان الذي يجب أن يتوجه إليه ومعه المبلغ عند التاسعة من مساء ذلك اليوم، وحذروه من أن ابنته ستذبح إن هو اتصل بأي جهاز أمني، فوضع كريم شرطاً وهو أن يرى ابنته قبل دفع المبلغ، وأجاب المفاوض: بحضورنا طبعاً وليس على انفراد، فأجاب كريم: قبلت.

زوجته وأخته جالستان في نفس الغرفة وتسمعان صوته وهو يفاصل الخاطفين، وما إن وضع سماعة الهاتف حتى أخذتا تستفهمان بلهفة عمّ اتفق عليه مع الخاطفين، وكأنهما لم تفهما شيئاً مما سمعتا، فراح يشرح لهما بكثير من قلق ممزوج بتفاؤل خلاصة الاتفاق، لكنه ندم للتو وفكر: الآن سيأتي بعض الأصدقاء والأقرباء والمعارف، إن زلّ لسان زوجتي أو أختي بأي كلمة أمام أحد عن الاتفاق، قد يصل الخبر إلى الأمن أو أي جهة أخرى فيفسدون الاتفاق بتدخلهم، وتتعرّض حياة البنت للخطر، فسارع وكتب ورقة وألصقها على الباب من الخارج (أهل البيت سافروا إلى القرية) ثم أقفل الباب من الداخل، وقال: نحن لسنا هنا ولا أحد في بيتنا، نحن سافرنا إلى القرية، التفت إلى أخته وقال: أختي اتصلي بزوجك وأبلغيه أن لا يتصل بنا حتى الغد لدواعٍ أمنية، ولا تذكري ولا كلمة عن الاتفاق بيني وبين المختطفين إطلاقاً، وابلغيه إن سأله أحد عنا فليقل إننا سافرنا إلى القرية، أنتِ سوف تبقين معنا هنا حتى الغد، أما الهاتف فلا نستطيع فصله، لكن لن نرد على أي مكالمة إلا إن جاءت من رقم واحد، أقصد رقم الخاطفين، مفهوم؟!.

عد كريم المبلغ مرات بسرور يشوبه أسف، إنه محصلة ما جناه كل حياته، لكن كل ما يملك يرخص أمام حياة دلال، وضع المبلغ في كيس وربطه، ووضعه فوق الخزانة، لينقله عندما يحين الموعد المحدد الذي ضربه الخاطفون، تناولوا الفطور بشيء من أمل وهم يحلمون بعودة دلال وكأن الغمة في طريقها إلى الانفراج، متناسين التكلفة الباهظة لأناس فقراء مثلهم. أقدام كثيرة توقفت أمام باب بيت كريم، وبعضهم رن الجرس، لكن ظل داخل البيت صامتاً كقبر، وكان كريم وزوجته يخمّنان هوية المتوقفين أمام الباب، ويتعرفان عليهم من أصواتهم وتعليقاتهم، مع انقضاء الساعات أخذ قلق كريم يحتد، وكان يفكر وهو ينزلق بين الغرف: أمر غريب، غريب جداً، لو كانوا إرهابيين لحددوا لي حاجزاً للمسلحين أمرُّ به، ولأعطوني كلمة متفقاً عليها بينهم أقولها لأعبر، هكذا المتعارف عليه كما سمعت من حالات خطف حدثت، كما أن الشارع الذي يجب علي أن أذهب إليه أعرفه تماماً وهو غير بعيد، ثم لماذا طلبوا ثلاثة ملايين ونصف وليس أربعة

ملايين أو ثلاثة ملايين؟ أي ما قبضته ثمن البيت تماماً، أيكون من دبّر خطف ابنتي هو مشتري البيت؟ لكن ليس له هذا المظهر، مظهره يعطي انطباعاً بأنه رجل شريف مستقيم، أف في هذه الأيام لا يعرف الإنسان من أمامه؛ قابيل أم هابيل، كل شيء وارد.

جلس وطلب قهوة وهو يفكر: هؤلاء عصابة خطف تعمل مستقلة، بل أكاد أجزم أنها عصابة مبتدئين، لأنهم أعطوني رقم البناية والشقة، ومن يضمن لهم أني لن أرتب مع الأمن بحيث يداهمون المكان حال خروجي مع ابنتي؟ لكن وكيف أعرف ماذا خططوا؟ ربما هم أذكى مني بكثير، لا لن أعرّض سلامة بنتي لأي خطر من أي نوع.

واقتربت الساعة، وبلغت عصبيته الذروة مع اقتراب الموعد المحدد، مشاعر متضاربة بين رجاء مبهج ويأس قاتل تهز أعصابه، فكر: لا يبعد الشارع أكثر من نصف ساعة من هنا سيراً على الأقدام، ومن يضمن لي أن سيارة الأجرة العابرة التي سوف أوقفها لن تكون متعاملة مع عصابات أخرى؟ الأفضل أن أذهب مشياً على قدمي!.

حضّر نفسه وفكر: وإن هاجمني قاطع طريق وسلبني المبلغ؟ يجب أن أحتاط، سارع وجاء بالمسدس حشاه بالطلقات وشكله في وسطه تحت ثيابه، إنها المرة الأولى التي يحمل فيها سلاحاً منذ أن سرّح من الجيش، نوبة قلق اجتاحته بحدة وهو يعاني ركاكة الوقت، بقي ساعة وبضع دقائق على الموعد، لكن لم يستطع مسك أعصابه، تناول الكيس الذي أودع فيه المبلغ، لفه بجريدة ثم خرج من دون أن ينظر في وجه زوجته أو أخته كيلا تزيدان بعاطفتهما وهناً على وهنه، مضى بسرعة مبتعداً عن بيته، ثم خفّف من سرعته يمشي بمنتهى الحيطة والحذر، ما إن اقترب من الشارع المحدد حتى أخذ يرغم قدميه على التباطؤ، لم يحن الوقت بعد على الموعد، فكّر بالتوقف، لكنه لم يستطع كبح رجليه النهمتان للحركة، وراحت عيناه تتحرى أرقام البنيات، أخيراً هذا هو الرقم المقصود، نظر في ساعته، تخطى البناية مبتعداً يتفرج في واجهة المحلات ويختلس النظر إلى مدخل البناية، ثم عاد ببطء شديد، دخل باب البناية قبل الموعد بدقائق قليلة، طابق أول شمال، وقبل أن يقرع الجرس، شُق الباب قليلاً، قال له الملثم همساً وبيده المسدس: أنت أبو دلال؟

أجاب كريم بإيماءة من رأسه: أن نعم. وسأله الملثم همساً: معك المبلغ كاملاً؟ هز كريم رأسه بالإيجاب، أومأ الملثم وبيده المسدس لكريم بإشارة من رأسه أن ادخل!، أغلق الملثم الباب بهدوء وعيناه لا تفارقان كريم، وقال: اجلس! أين الأموال؟.

نظر كريم في الأثاث القديم النصف مهترئ، وجلس على أريكة قريباً من الباب بدت له أصمد من غيرها، وقال: المال هنا، أريد رؤية ابنتي أولاً حسب الاتفاق.

هز المسلح رأسه موافقاً، وطرق الباب الداخلي بيده اليسرى طرقتين، وعينه ومسدسه مصوب نحو كريم، خرجت دلال وفي إثرها ملثم آخر، نهض كريم نصف نهوض، ربما كان يود أن يعانق ابنته، لكن الملثم قمعه بحركة تهديد بالمسدس، جلس وسأل: هل ألحقوا بك أذى يا بنتي؟.

أجابت: لا يا أبي.

وضّح سؤاله: هل تحرشوا بك؟ افهميني!.. أقصد.. أقصد جنسياً.

أجابت: لا يا أبي، لم يضايقاني في شيء.

فكّر كريم: قالت: لم يضايقاني، معنى ذلك أنهما اثنان لا ثالث لهما.

قال كريم: إذاً وهذا المبلغ! نزع الجريدة وفتح الكيس ونثر الرزم على الطاولة الواطئة في وسط الغرفة، وقال: تفضلا وعدا المبلغ.

قال أحدهم: لا حاجة لذلك، أنا واثق منك، اذهبي يا فتاة مع أبيك!.

راحت دلال إلى جانب أبيها، لكن كريم ظل منصرفاً عن ابنته وكأنه أحس أنها صارت خارج كل خطر كما لو كانت في البيت، ولم تعد محور تفكيره، في لحظة استيقظت حواسه كلها دفعة واحدة وكأنها كانت معطلة، وتحول إحجامه إقداماً، وقد انبعث فيه شعور حاد بالإهانة، وفكر: لا كنت إن تركت (أزعرين) يذهبان بكل حصاد حياتي؟ وقال متماسكاً: الأصول هي الأصول، والله لا أقبل أن أخرج من هنا إلا بعد أن تعدا المبلغ كاملاً.

قال أحدهم: حسناً. وبدأ بعد رزم الأوراق المالية.

الملثم الآخر كان يقف فوق رأس رفيقه وبيده المسدس، في لحظة طرفت عينه إلى الرزم التي يقوم رفيقه بعدها، تلك البرهة كانت كافية لتتخرق جمجمته بالرصاص، ولم يتلكأ كريم في إطلاق النار على الملثم الآخر وعلى الرأس تماماً، جمع أمواله بسرعة كيفما اتفق وأودعها الكيس الذي حملها به، وقال لابنته: لنخرج بسرعة.. بسرعة.

خرج مع ابنته على عجل وقد أحكم وضع الكيس تحت إبطه، وراحا نحو البيت على الأقدام وقد غير الطريق الذي جاء منه، دخل بيته كالمنتصر وبين بكاء الفرح لزوجته وأخته وهما تمطران الفتاة بالقبلات كان يضحك وفي عينيه دموع، واتصلت أخته بزوجها تعلمه بالخبر السعيد، ورجته أن لا يعلم أحداً حتى الغد لأن أخيها متعب والبنت أيضاً، وجاء زوجها مهنئاً لكن ما إن عاد إلى بيته مصطحباً زوجته، حتى وزّع الخبر إلى كل معارفه، وكان على كريم أن يلازم الهاتف ليرد على المهنئين إلى ما بعد منتصف الليل.

مع اتضاح النهار علا رنين الهاتف، وجلس كريم يرد على المهنئين بكلمات تطول أو تقصر، وضعت زوجته الفطور ولم يشأ إيقاظ الفتاة من رقادها، ومع أول لقمة وضعها في فمه رنَّ الهاتف، تناول السماعة بشيء من تريث وفتور، سمع صوت زوج أخته في الطرف الآخر مختنقاً بالبكاء: كريم.. كريم ستذهب معي، حضر نفسك مصيبة.. مصيبة..

ـ لكن ما حدث وإلى أين؟.

قال وهو يبكي: سأشرح لك فيما بعد، عجِّل الآن وحضِّر نفسك! دقائق وأكون أمام بيتك.

ما إن أُخرِجت الجثتان من البراد للتعرف عليهما، حتى وضع كريم يده على عينيه وأخذ ينتحب: أجل في الرأس في الرأس تماماً، وكم دللهما في حياته؟! وكم حملهما على ظهره؟! آخر العنقود أجل هما أصغر أولاد أخته الحنونة، وأخذ يتمتم بمرارة: كنتما زينة، ما الذي أفسدكما؟ لم فعلتما هذا... لم لم؟.

□□

ابـــن هفـــال يسكنه البحر ..

◻ عبد السلام العلي

حط رحاله أخيراً في مدينة اللاذقية على البحر السوري، تتسّم هواء البحر ووصل إليه منتشياً فحركته مشاعر في ذاكرته كما موجات صغيرة تتكسر على شاطئ وتختفي بين صخور.

"حبيب" ابن السادسة عشرة يأتي بمفرده يدفعه حب المغامرة واكتشاف الأشياء وما تبقى من جمال لم يخربه الإنسان بعد، يدندن بهواجسه: أحب ديار بلادي.

جاء من أراضي الزيتون والقمح لينظر أشجار الليمون وغابات الدلبى والسنديان الحبلى بالحكايات كما بذور الدو حلوها مرّ كحياة من جاورها وصنع من حطبها فحماً.

يخرج سبحة من جيب بنطاله ويتمطى كما الفرسان. سار طويلاً، أحب التيه لكنه يدور في فلك حديقة "البطرني" على كتف البحر، وأحياناً ينزلها البحر من على كتفه ليضمها إلى صدره، وتفيض حكاية "حبيب" أنه لا يحب الوحدة والعزلة، أراد أن يكلم كل الناس ويستمع لقصص الرحالة والبحارة والمرجان والسفن والصيد وأساطير اليم، يأمل من مجيئه أن يصبح كالشراع بين أبناء قريته البعيدة "هفال" الوادعة بين سفح جبل عظيم ورحابة سهل طرزته مياه الفرات بكل الأزاهير.

تلمس جبينه عندما رأى رجلاً ذا قامة طويلة يرتدي هندام الأغنياء بربطة عنقه المميزة أثارني تصرف ذاك الجسد الكبير عندما أخرج كتيّباً وقصاصات من جرائد، انكب يقلبها مرة تلو أخرى وأطلق العنان لسيجارته فتشكلت سحابة فوق رأسي العنيد، قالها "حبيب" على رأسي الطير أم غيمة هذا المحترم، ملأ الغيظ صدري فدسست سبحتي في جيبي وتوجهت إليه لأجلس بجانبه على كرسي خشبي يتسع لكلينا ويزيد، نظر إليّ بازدراء وقرف أشاح بيده أن أذهب من هنا على الفور، لم

تتحرك شفاهه بأية كلمة، تظاهرت بعدم الاكتراث، وبعد قليل رميت عليه السلام ويا ليت لم أسلم عليه، كأني رميت ثعباناً بحجره، أو جززت من شعره خصلاً.

قالها حبيب: أتسمح بالجريدة لهذا الآدمي مشيراً إلى نفسه، أحب قراءة الثقافي والسياسي منها، تفجرت عيناه ونفث بسيجارته عالياً كقطار اختلط عويله بدخانه، قال أخيراً: انظر إلى البحر يا بني وتمتع بأمواجه ولا تأخذ ما يلفظ من صدف...، اتركني قليلاً حتى أنهي كتابي، رأيت بين يديه دفتراً يخربش، يرسم ويكتب بكافة اللغات، لم يسترح من الكتابة ولم يكل، راقبته بصبر السماك وكلي شوق لمعرفة ما وراء هذا الرسام حتى انتهت كل صفحات الدفتر فأغلق قلم الحبر وتوجه إليّ أخيراً كمقطورة مليئة بأحمال ثقيلة تحتاج مكاناً لتقف.

فبادرته بالثناء: الله يعطيك العافية..

قال الرجل الغامض: ما اسمك وكيف تجرؤ أن تكلمني؟!

اسمي حبيب رددت وتابعت القول بالسؤال: أنت فيلسوف ورسام، فما هذه اللغة المكتوبة والرسوم في دفتر الأطفال هذا؟!

ضحك أخيراً، حسناً يا بني خذ ما تريد. أية جريدة هي لك لأنك حشري وتصل إلى مبتغاك، أنت غريب كما غربتي في بلدي وبين أهلي، هذا البحر وحده يعرفني جيداً يا أستاذ، قاطعني: وأنت أيضاً يا حبيب صرت تعرف شيئاً من أسراري، أحببت تواصل الإنسان فكراً وأدباً وروحاً فأطوف بجسدي هذا وحقيبة سفري على مدن هذه البسيطة، خلف ما يستره البحر توجد مدن كثيرة زرتها وما تركت فيها سوى لهفة المحب وعشق اللقاء وألم الفرقة أحمله معي.

يا بني أنت مثلي حبيس نفسك، تجتاحك عواصف الترحال سأذكرك دائماً أيها المتمرد كأجدادك قالها المفكر والعالم بتاريخ كل البشر، أخافني بعلمه وقال: سأخبرك سراً، وكأن شيئاً ارتعد داخلي ما هو؟! أهو عرّاف هذا الزمن؟! تابع الرجل سره: أنني عشقت امرأة صديقي الكاتب والفيلسوف المشهور؟! قلت: أتعرفه؟! أجاب: نعم من خلال المراسلة، تعاندت الآراء وبعدها تلاقت إلى أن عملت عنده في بلاد الفرنجة، انتبه يا بني لم أخنه قطُّ وأخلاقي ماكثة معي تعينني على مزاجية الترحال.. وتلك المرأة عرفتها خائنة تنام في حضن زوجها وتمني نفسها بي.

نظر إلى ساعته فهمّ واقفاً: حان وقت عملي، تصافحنا بالأيدي ولم أعرف اسمه، أو أسأله سنلتقي يوماً قالها وانصرف تاركاً حيرة في وجريدة في يد والأخرى تلوح له، تابعته.. أرمق فيه حناناً أودعني إياه وعطفاً أحاطني بأسراره، لن أنساك أيها الصديق؟!

جلست على مقعدي أطالع مساحة جلسته فضحكت على صغر ما احتوته من جسدي النحيل كبيدق على رقعة شطرنج.

غادرت لاذقية البحر مودعاً كل أصدافها وأجملها كان لقائي بذاك القريب إلى ذاكرتي.

وبعد عدة سنوات تخرج حبيب معلماً وكلف أن يعلم أبناء البدو في شمال سورية يرحل معهم أينما رحلوا ولا ينسى يوماً يضحك فيه على نفسه حينما ذهب إلى أهله في العطلة ليأتي باحثاً عن بدوي رحل مع مدرسته يبحث طوال النهار في مضارب عرفها زمن الربيع ولا يعلم أين رحلوا زمن القيظ.

وفي السنة اللاحقة كلف بالتعليم في قرى اللاذقية.. ما إن وضع قدمه في رحاب أرضها حتى عاد بذاكرته إلى ذاك الرجل والبحر والحديقة فسارع إليها كأنه في موعد عشق، ترجل من السيارة وهمّ إلى مقعده القديم وصاح ها هو في مكانه، حياه ارتياح فوضع حقيبته مكان جلوس صديقه وعادت به أطياف من ذاكرة حملت بقطاف لا ينساه، يعتصره ويستجمعه لينثره على صفحات البحر وترجعه الأمواج صوت أنك يا حبيب تأخرت على موعدك مع مدير التربية فوقفت كما وقف صديقي وتتبعت أثره المرمي على صفحات عشب الحديقة ملوحاً لمكان جلوسنا أول مرة.

وبعد سنين غابت ملامح ذاك الرجل عن ذاكرتي، قلت في نفسي إني كبرت ولما أتذاكر بأشياء لم تمح من أيامي أصلاً؟!.

أعرف جيداً، عادت صورته فور رؤيتي لعجوز أنيق الثياب، إنه هو، حملقت فيه كثيراً ولم أكمله، تابعته كيف يجلس ويتكلم مع جاره ويحوز مساحة الطريق بعصاه، قلتها: الكبر شين الرجال.

تابعت مسيري إلى عملي وفي نفسي اشتياق له والتكلم معه.. سألت عنه ما اسمه؟!

عرفت أخيراً من هو وأين يسكن، ومزاجه في العمل والترجمة والسفر وكل شيء تقريباً إلا سره الدفين عندي.

اقتربت ساعة لقائي به، غداً سأذهب إلى بيته لأقول له: عرفتك أيها الرسام ولغة كتابتك.. أتذكر حبيب؟! أحسبه يجيبني: أيها الولد المشاكس لم تكبر ما فعلت بك السنون لك شارب، هات من يدك جريدة اليوم وأخبار الغد.

لم أفلح هذه المرة بأخبار الغد جاءني خبر وفاته يوم سؤالي أين بيته لأزوره.

حملني أسرار الفتوحات ونكسات الحروب وكيف للبحر ميتات وأنت أيها الصديق ميت اليوم، لم تغادر أمسي حتى تترك حاضري، لك البشارة أني بترحالك أرحل وأغني بلحن أجدادي كما قلتها أول لقاء عليك مني سلام، ألف أغنية وأصمت عن الكلام بحضرتك أيها الصديق..

إلى اليوم يعيش ابن قرية هفال إلى جانب البحر يجمع حكايا البحر وما غاب عن السفين ويدثر عشقاً دفيناً لنوارس الشمس وأعشاب الزوفا وظل الصنوبر الجبلي لتستريح جميع حكاياه وتنشط من جديد كعجلة موزع البريد.

□□

القصة ..

في الطريـــق إلى الجنة ..

□ محمد علي علي

منذ البداية أعلن لكم إنني ضائع، ولا أعرف ما هي المشاعر التي تنتابني ولا الأحاسيس التي تتجاذبني، وكأنني أبحث في الفراغ عن هدف ما لا أعرف تصوره ولا تحديده، ولا أين ألقاه.

أعرف مسبقا أني لست أهلا للعمل الذي أمارسه هذه الأيام، ولكن الضائقة المادية والعوز فرضا عليّ هذا العمل وإن كنت لا أرغب فيه، ولا أحبه .

سائقو السيارات بكل مقاساتها يختلفون عني، ولا سيما أولئك الذين يعملون على نقل الركاب في الحافلات العامة التي تقل عدداً من المسافرين لا يقل عددهم عن العشرة، ولكن وللأسباب التي أوردتها وجدت نفسي أعمل سائقاً لسيارة نقل عامة للركاب بين مدينتي، والمدينة المجاورة التي تبعد حوالي الثلاثين كيلو مترا عن مدينتي .

جميع سائقي سيارات الأجرة يتميزون برؤوسهم الكبيرة وأكتافهم العريضة، وصدورهم القوية البارزة، ولعل أكثرهم يمتازون أيضا بكروش وإليات ليست صغيرة حتى يتمكنوا من التثبت المديد لساعات طوال من العمل المتواصل خلف مقاود سياراتهم التي يعملون فيها على نقل الركاب من مدينة إلى أخرى ... ولكل منهم، أيضاً، سيقان قوية يتثبتون بها في الأرض إذا اضطر الأمر للنزاع، مابين السائق وغيره من السائقين أو بينه وبين غيره من عامة الناس من غير السائقين، ومن الأكيد أيضا أنهم يتميزون بقوة سواعدهم، وشدة عزيمتهم إذا احتاج الأمر إلى ذلك، وقد لاحظت ما كنت أجهله ...السائقون. كل السائقين؛ جميعهم يخفون عصيهم التي يستخدمونها عند الضرورة ... يخفونها إلى جانب مقاعدهم التي يلتزمون بالجلوس عليها لأوقات طويلة .

أما أنا فإنني شاب نحيف البنية .. ساقاي رفيعتان .. متوسط القامة، وليس لدي أي شيء من صفات سائق سيارة الأجرة العامة، أو حتى صفات سائق شاحنة صغيرة، وليس لي الكثير من مظاهر الرجال الأشداء الأقوياء ..صحيح أن لي شاربان رفيعان فوق شفتي العليا، وشعر كثيف نابت

في وجهي، ولكني ما إن أعمد إلى حلاقة ذقني حتى يبدو وجهي ناعماً، وكأن له تقاطيع أنثوية بدلاً من رجل شديد البأس يعمل على سيارة أجرة لنقل الركاب، وهذا ما كان يدفعني دائما للحفاظ على شاربيَّ الرفيعين دون حلاقة أو مساس بهما حيث يمنحاني بعضا من صفات الرجال ذوي القوة ... بالمختصر إنني لا أصلح للعمل الذي أقوم به، رغم كل محاولاتي لأبدو كذلك ... ولكن برغم كل ما أوردته لكم من صفاتي الحقيقية التي لا تؤهلني لأن أعمل سائق سيارة أجرة عامة، إلا أنني أصبحت أحب مهنتي الجديدة التي أخذت بالاعتياد عليها منذ أكثر من عام، ولا أريد تركها لأمارس أي عمل آخر

* * *

يتسابق السائقون لتلقف الركاب المنتقلين من مدينة إلى أخرى، إلا أنا فإنني لا أبدو شديد الاهتمام في محاولاتهم غير المنتهية للقيام بمثل هذه الأفعال التي لم أحبها، ولم أحاول القيام بها أبدا؛ إذ أني كنت شديد الالتزام بالدور المستحق لي للحصول على الركاب، وأحيانا كنت أتساهل في اضطرار أحد زملائي من السائقين لأخذ دوري إذا وجدت الأمر ضروريا؛ لذا أبدو لأكثر الذين يعملون في مهنتي أني شاب فاشل، ولن يأتي اليوم الذي سأتمكن فيه من جمع المال من عملي أو على الأقل جمع ما يكفيني من النقود .

* * *

بسرعة أعبر المكان، وأسئلة تتسابق إلى مخيلتي بشكل صامت عابر تجعلني أميل برأسي نحو الجهة الأخرى دون أن أنسى أنني أقود السيارة كي لا يتشتت انتباهي ... لماذا يطلق على هذا المشفى هذا الاسم الذي لا يعني شيئاً لا من الصحة، ولا من المرض أو الشفاء منه ..مشفى الشروق .. ألأن أشعة الشمس تأتي ذلك المشفى الذي يكاد يختبئ خلف تلك الأشجار الكثيفة التي لا يكاد يبدو من خلالها ذلك الصرح الطبي إلا بصعوبة منذ بدايات النهار المشمس؟!. فأطلق عليه صاحبه هذه التسمية؟!.هل لأسباب أخرى؟! لماذا لم يسمه أي اسم يشير إلى الصحة أو الشفاء من الأمراض؟ .. ثم لا تلبث الأسئلة أن تغيب عن ذهني بشكل أصم، وأعود لأركز انتباهي على الطريق المسفلت الممتد أمامي بلا نهاية .

ينزل راكب، ويصعد آخر، كان منتظراً مرور إحدى السيارات العابرة والمتجهة إلى المدينة التي أقصدها .. تتسابق الأحلام إلى مشاعري، فيعاود ذهني الشرود تجاه الصبية السمراء التي كثيرا ما وقفت في ذلك المكان بالذات وغالبا تحت وهج الشمس القاسية الحارة، أو بين عوامل الجو المتضاربة في الأيام غير المشمسة، ولا سيما تلك الأيام القاسية من الشتاء المطير.

* * *

الشمس تبدو حارة لهذا النهار منذ بداياته ... الوقت لا يزال ضحى ... الصبية تحتمي بظل اللوحة المنتصبة في المكان على طرف الطريق، ومكتوب عليها بشكل واضح وجليّ لكل عابر في ذلك المكان. (مشفى الشروق).

يبدو أن ما كنت أحلم به، وأصبو إليه قد يتحقق ... سيارتي فارغة من الركاب تماماً ... لم أكن أتوقع أن ما حصل قد يحصل ... توقفت بسيارتي إلى جانب الصبية المنتظرة عبور أي سيارة تقلها إلى مدينتها .. تقدمت من السيارة تريد الصعود ... دعوتها للجلوس في المقعد الأمامي الذي إلى جواري .. الصبية لم تمانع طلبي .. صعدت السيارة، ثم جلست وحيتني بتحية هادئة، والسؤال الأول الذي بادرتني فيه :

- لماذا لا يوجد أي راكب في سيارتك على غير العادة ؟

الحق أنها أحرجتني، ولكنني استدركت إجابتي .. قلت متوجها إليها :

- كنت في إصلاح للسيارة

- ما الذي بها ؟

- أشياء بسيطة، والآن هي جاهزة، ثم تشجعت وأردفت .. وطبعا حظي طيب أنك في سيارتي الآن .

أجابت دون أن تلتفت إلي .

- شكرا

كانت الصبية السمراء تبدو شاحبة الوجه على عكس وجهها الذي كنت أتأمله في مرآة سيارتي الارتدادية العاكسة .

قلت لها :- تبدين متعبة

أجابت :- متعبه؟ .. متعبة فقط؟! .. إنني مرهقة حتى النهاية، منذ المساء والإسعاف غاص بالمرضى، لم أنم أبدا

الصبية تستجيب لأحاديثي بنفس طيبة إذاً؛ فرأيت أن أستمر في الحديث إليها، وألا أصعد في سيارتي أي راكب ما دامت معي .. سألتها :

- ما هو عملك في المشفى بالضبط؟

أجابت بسرعة:- ممرضة

ثم صمتت قليلاً من وقت، ثم عادت وأتمت:

- هل تعجبك هذه المهنة ؟

قلت بلا إبطاء :- ولماذا لا تعجبني؟! .. كل المهن جيدة إذا كان لها مردود مقبول على الأقل .. وعمل الممرضة عمل إنساني .. ثم تابعت متوجهاً بالسؤال إليها :

- ولكن لماذا لا تعملين في المشافي العامة للدولة؟! مشفى الشروق مشفى خاص!

هزت رأسها ثم تنهدت، وقالت وكأنها تحمل هما :

- وكيف لي أن أحصل على وظيفة في المشافي العامة للدولة ؟!

- ألا تحوزين شهادة التمريض ؟!

- نعم نعم، ولكني لم أتمكن من الحصول على وظيفة ممرضة في أي مشفى من مشافي الدولة .

كنت وأنا أتحدث إليها أحس أن الوقت يمر هادءاً عذباً جميلاً مع جريان سيارتي المتزن الرصين فوق الطريق المسفلت المديد ، والصبية تبدو برموشها الطويلة ذابلة بسبب النعاس الذي يكاد يطبق أجفانها ، ولكنها تقاوم ذبولها ونعاسها بسكون هادئ ، بينما مشاعري تأخذني إلى جنة تبدو لي قريبة.. قريبة جدا .

* * *

وهكذا أصبحت أعرف موعد خروج الصبية من العمل، والأيام التي تعمل فيها .كنت أحس بسعادة غامرة عندما تصعد إلى سيارتي، وأتحدث إليها وهي تجلس قريبة مني، وأنا أحس بحالها القريب من حالي؛ فينتابني شعور بالغبطة الغامرة؛ ولذا لم أكن أصعد أي راكب إلى سيارتي في الفترات التي تكون في انتظاري .

* * *

صحيح أني لا أصلح كثيراً لهذه المهنة، ولكنها المهنة التي أصبحت أحبها بعدما أصبحت هذه الصبية السمراء نحيلة الجسد ، دقيقة التقاطيع صديقتي، ولم أعد أحس أني ضائع، لا أعرف ما هي المشاعر التي تنتابني، ولا الأحاسيس التي تتجاذبني، ولم أعد أبحث في الفراغ عن هدف لا أعرف تحديده أو لا ألقاه .

□□

قبـــل ليلـــة.. وفي كل ليلة

□ باسم عبدو

• أفكر اليوم وغداً أن أحمل سكيناً، ليس للقتل ولا حتى لذبح دجاجة ماكرة، بل لتمزيق غيوم الحقد والكراهية، التي تتنقل متغاوية بين الألسن والأقلام والأوراق وعلى صفحات الفيس بوك. وهذا الشبيه بالأقزام كمثال غير صالح للتعميم، أصغر من ابني بعشر سنوات وأقصر بعدة أشبار يهاجمك بأرخص الكلام، وهو يعلم جيداً أنه من المبكر أن يشهر سلاحه على الآخرين، ويعلن أمام الناس أنه انتقل من الدفاع إلى الهجوم. وكل يوم يمدّ لسانه ويطلق قذارة الكلام رشاً ودراكاً بقذائف من عيار 14 ونصف مليمتراً ! ويظل ما العمل سؤالاً معلقاً غير قابل للطعن!

• أفكر اليوم بحكايات الزمن الماضي وبهذا الزمن أيضاً.

أفكر بما كان يجري منذ عقود في عهد الإقطاع. فأحد الإقطاعيين الباشوات من الملاكين الكبار، عندما دخلت بقرة فلاح بستانه وكسرت أحد أغصان شجرة الرمان، التي حفر عليها اسم زوجته، ظلّ الإقطاعي يطاردها حتى دخلت بيت صاحبها، فأطلق عليها النار من مسدسه وقتلها، وألزم صاحبها الفلاح الفقير الذي لا يملك غيرها، أن يدفع ثمن الطلقة!

• عندما هزّ الحمار الأعور رأسه وهو ينفخ بحزن بعد تعب النهار وشقائه، كسر بلّورة المصباح المعلّقة فوق المذود، مقابل عينه العوراء.

قام الإقطاعي بجلد الفلاح ثلاثين جلدة وألزمه بدفع ثمن البلّورة، ونكث بوعده بأن يشتري لابنه حذاء جميلاً تكريماً له، لتفوقه في الشهادة الابتدائية!

• أفكر اليوم وفي كل يوم، كيف خطف الحمار الأسود، صديق سعدو، الخمسين ليرة، عندما أرسله والده إلى الدكان ليشتري القهوة، بمناسبة خطوبة ابنته نوفة، فقتل الحمار وفتح بطنه ليخرج الخمسين ليرة، لكنه وللأسف الشديد وجدها معجونة بالتبن..!

• أفكر اليوم بتلك الرائحة التي لا أزال أحتفظ بها، رغم أن عقوداً مضت لكني لن أصاب بالملل من استنشاقها!

ويتساءل أحد ما: كيف أنك لا تصاب بملل التكرار؟

أقول لكم ولمن يسأل، إنني وربما لست أنا بالذات، لكن هناك من يشبهني، أنني عدت من المهجر خائباً.. أحلم برغيف خبز ساخن وقطعة جبنة غير مالحة بسبب ضغط الأحلام، وإغلاق الباب أمامها كيلا تهرب وتعود إلى بلاد الجوع!

اقتربت رغم تعثر خطواتي وارتباكي، وخوفي من تلطخ سمعتي، أنا الطبيب الذي يداوي أوجاع الناس وآلامهم.. المهم أنني لم أعرف كيف التحمت آخر خطوة في الرصيف القريب من صاحب المطعم لشواء اللحمة.

وقفت باستعداد .. كنت خائفاً من نظرات هذا الرجل! فتحت الرغيف على كفّي.. أدرت وجهي إلى الجهة التي تأتي منها رائحة الشواء. وكلما هبّ النسيم ولفح صفحتي وجهي وعششت الرائحة بجلده، أنتش بشوق قطعة من الرائحة فتنتفخ رئتاي وأشعر بسعادة، وتمدّ يدها الحنون وتربّت على كتفي.. وهكذا أكلت الرغيف ولم أشبع..!

ظلت الرائحة تتكاثف وتعانقني كعاشقة تبحث عن صيد، ألقت صنّارتها في بحر قلبي واقتلعته من مكانه..!

ظلت عينا صاحب المطعم الغاضبة تبحث عني بين غيوم الأدخنة، وأنا أنتظر منه شيئاً لم أحدده حتى هذا التاريخ، إلاّ أن الرجل بدأ يقترب ويقترب مني ويطالبني بثمن الرائحة..!

ألقيت له قطعة النقود الباقية الوحيدة في جيبي وقلت له: هل تسمع رنّتها يا صاح؟ فهو يساوي ثمن تلك الرائحة..!

2013/11/18

• في كل ليلة لا تنام الأفكار إلاّ بعد وساطات. وإذا غفت على رصيف الذاكرة فتستيقظ قبل بزوغ الشمس، على همسات عمال التنظيفات الذين يدفعون عرباتهم بقوة!

في هذه الليلة حرنت الأجفان، وأغلقت أبوابها وحرمتني من النوم، فازداد قلقي ولم يتوقف سيل الذكريات، على الرغم من زخات الرصاص وتهطال القذائف وانقطاع التيار الكهربائي. وفي أحايين كثيرة وأنتم تعرفون ذلك أنه في العتمة تصنع الأفكار، وتكتب بأقلام الأحلام الملونة، لكنها ومع الأسف الشديد لا تخرج من المطبعة، بسبب الحصار وعدم توفر الحبر والورق..!

2013/12/3

• في هذه الليلة لم أكن على موعد مع عصفور مشاكس.. تفاجأت من قوة النقر على باب ذاكرتي المعلّق منذ أسبوعين. وتهدّمت جدران كوخ بنيته بقطرات الألم وسقّفته بدموع الغربة.

غطت الأتربة المرتبكة الخائفة بقايا حديقة، كنت أتنزه فيها في ساعات الكسل والخجل من المقالات الرديئة، التي أقرؤها بين حين وآخر!

ومن بين أحزمة الغبار خرج العصفور، وبدأ ينفض الأتربة عن ثيابي، وهو يعلم أنني لا أملك إلاّ هذه البذلة التي ابتعتها من محل (سلوم) في حي (الدويلعة)، عندما كانت التنزيلات تستحق التقدير.

تقدم العصفور مني وقبّلني واعتذر على ما اقترفه من خطأ بحقي! ومن الطبيعي أنكم ستسألون عن السبب؟

أقول لكم كلمة حق إن اعتذاره ليس حبّاً – هكذا اكتشفت – بل لأن عصافير بطنه كانت تتقاتل بالسلاح الأبيض. وأنه عندما فتح الثلاجة وجد اللحمة على شكل رأس عصفور، فثارت العصبية القبلية وتصور أنني أقطع رؤوس العصافير، كما يقطع الإرهابيون رؤوس الناس..؟!

2013/12/18

• تجرّأ صديقي ولمس شعرها بودّ، في مناطق هبوب العواطف.. قفزت إليه ابتسامتان مكلفتان بمهمة استقبال الزوار.. وقفتا باستعداد كعادتهما دائماً على حافتي فمها اللوزي.. كمرآتين تعكسان حركات قلبها وتسجلان حكايات الحب.

تربعت الابتسامة الأولى وهي بكر والديها على كوز خده الأيمن، وجلست الابتسامة الثانية وهي بكر الزوجة الثانية، لأب أصيب في رأسه، على كوز خده الأيسر تحت بؤبؤ عينه.

أخرج صديقي لسانه الذي سرعان ما تحول إلى وتر، وبدأ يعزف على شفتين حريريتين أغنية الرحيل. وتحولتا فجأة إلى شمعتين حرقتا الابتسامتين حتى درجة التفحم!

لم تيأس الحبيبة من هذه الغرائب المجنونة، وهذه التحولات المصيرية في طفولة الحب، فثقبت بدبوس مجرى دموعها وفتحت ساقيتين امتلأتا بالدموع.. أطفأتا الحرائق وروتا الابتسامتين ..عندئذ نمت البراعم وأزهرت أغصان الحب، وزالت غمامة اليأس وتبدد خوف الحبيبة، وعادت كل ابتسامة إلى مكانها. وقطعتا اللسان المشوي وبدأتا ترقصان حول المائدة وتشربان نخب الولادة من جديد..!

2013/12/29

• قبل ليلتين من رأس السنة ومنذ عام مضى، نسيت وجه حبيبتي بسبب الأزمة التسونامية التي قطعته ووزعت نتفه إلى مأوى المهجرين والنازحين في طرف المدينة، فأغمضوا عيونهم حينما رأوا جلده المسلوخ والأذنين المهشمتين والعينين اللتين خرجتا من تجويفين كمغارتين موحشتين!

لقد مدت الأزمة أصابعها العشرة من مسامات رأسي، وخلعت باب ذاكرتي الحديدي بطلقات مسدس كاتم للصوت، ومزّقت صورتها وحاولت أن تمسح أثرها وتجتث جذورها!

تألمت كثيراً وأنا أنظر بخوف وقلق إلى جثمانها، محمولاً على أكفّ شخوص قصصي وحكاياتي، وهم يخرجون من بوابة فؤادي ويسلكون طريق الأبهر إلى المقبرة!

وعلى الرغم من الآلام والأحزان المتراكمة منذ عقود وسكاكين الفقد، أرغمت نفسي على المشاركة في الجنازة إلى مقبرة العشيقات. وقبل أن أودعها قبلت جبينها، وألقيت على قبرها حفنة من تراب الحب ودمعتين..!

2013/12/30

□□

شـوارد حُرّة *

□ أليس مونرو**
□ ترجمة: منير الرفاعي

بداية، كان الناس يتصلون هاتفياً ليطمئنوا على (نيتا)، هل هي مكتئبة جداً، وهل هي وحيدة فعلاً؟ وهل تأكل أقل مما ينبغي، أو تشرب أكثر من اللازم؟ (لقد كانت مدمنة، إلا أن كثيرين الآن نسوا أنها ممنوعة تماماً عن الشرب). كانت تصدّهم، وتبدي علامات فرح مصطنع، وتخفي أن الحزن قد هدّها، وأنها شاردة الذهن أو مضطربة. لم تكن بحاجة إلى مواد غذائية، فلديها ما يكفيها. كما كان عندها ما تحتاجه من أدوية، ومن طوابع البريد ما يكفي للرد على رسائل الشكر.

لعل أصدقاءها المقربين منها كانوا يظنون أنها كانت تأكل بنَهَم، وأنها كانت تتجاهل رسائل التعاطف التي تصلها. بل ولم تكن ترغب في التعرف إلى من يقيمون على مقربة منها حتى لا تعرف من هم مرسليها. لم تخبر أحداً بقرارها عدم إقامة مراسم عزاء؛ لا طليقة (ريتش) في (أريزونا)، ولا شقيقه في (نوفا سكوتيا) الذي كانت علاقته بـ(ريتش) يشوبها بعض الجفاء، في حين أن هذين الاثنين بالذات كانا سيتفهمان الأمر، بخلاف أولئك القريبين منها.

كان (ريتش) قد أخبرها أنه ذاهب إلى محل الخردوات في القرية. كانت الساعة حينذاك تقترب من العاشرة صباحاً. وكان ينوي البدء في طلاء سور الشرفة طلاء جديداً؛ بعدما انتهى تواً من كشط الطلاء القديم.

* Free radicals الشوارد الحرة وتعرف أيضاً بالجذور الحرة: تنتج بسبب العمليات الحيوية في الجسم. وتسبب تلفاً للخلايا قد يصل الى المادة الوراثية في الخلية DNA، وقد تتلف الخلايا العصبية وخلايا المخ مما يؤثر على كفاءة نقل الرسائل والإشارات بين الخلايا. تزيد الشوارد الحرة من مخاطر التعرض للسرطان وأمراض القلب وتصلب الشرايين وضعف البصر، كما تضعف الجهاز المناعي، وتسبب الشيخوخة. (المترجم).

** تُعدُّ أليس مونرو Alice Munro في مقدمة كتاب القصة النفسية في اللغة الإنكليزية. نشرت، خلال حياتها المهنية التي امتدت نحو ستين عاماً، ثلاث عشرة مجموعة قصصية ورواية واحدة، وحازت العديد من الجوائز، كان آخرها جائزة نوبل للآداب للعام 2013. ولدت في 10 تموز عام 1931، في وينغهام، وهي مدينة صغيرة في جنوب غرب أونتاريو في كندا. (المترجم).

لم يتسع الوقت لتتساءل عن سبب تأخره؛ فقد مات أمام محل الخردوات متكئاً على لافتة مثبتة في الرصيف تعلن عن تخفيض في أسعار آلات جزّ العشب. لم يتمكن حتى من دخول المحل. كان في الحادية والثمانين من عمره، ويتمتع بصحة جيدة، إلا من بعض الصمم في أذنه اليمنى. كان الطبيب قد فحصه قبل أسبوع واحد فقط. تعلمت (نيتا) من تجاربها أن الفحص الطبي الحديث، والتقارير الصحية السليمة، لم تمنع هذا العدد الهائل من حالات الوفاة المفاجئة، مما حدا بها إلى القول: "يبدو أنه من المستحسن تجنب إجراء هكذا فحوصات".

كان ينبغي عليها ألا تتحدث هكذا إلا مع صديقتيها المقربتين بذيئتي اللسان، (فيرجي) و(كارول)، اللتين تبلغ كل منهما الثانية والستين من العمر، أي في مثل عمرها تقريباً. أما صديقاتها الأصغر سناً فقد وجدن هذا الكلام غير لائق. ازدحم أصدقاء نيتا حولها. في البداية، لم يتحدثوا عن الحزن والفقد، لكنها ظلت تخشى أن يبدؤوا بذلك في أية لحظة.

ولكنها حالما بدأت في الإعداد لمراسم الدفن، انفضّ الجميع من حولها، إلا المخلصين منهم. اختارت أرخص تابوت، وموارته الثرى من دون أيّ مراسم. حتى أن الحانوتي المتخصص بتجهيز الموتى للدفن أشار إلى أن ذلك قد يكون مخالفاً للعرف، لكنها و(ريتش) كانا قد اطّلعا، قبل عام تقريباً، على الإجراءات اللازمة في مثل هذه المناسبات، عندما تأكّد لهما أنها مصابة بالسرطان.

قالت: "وما أدراني أنه كان سيسبقني إلى ذلك، ويستحوذ اهتمام الآخرين بدلاً مني؟"

لم يتوقع الناس مراسم دفن تقليدية، بل مراسم عصريّة، تحتفي بالحياة، وتُعزف فيها موسيقاه المفضلة، وتتشابك أيدي المعزّين، وهم يروون حكايات تشيد بالراحل (ريتش)، ويتندرون ببعض هفواته ونزواته.

لقد كانوا يتوقعون مراسم كان (ريتش) نفسه يقول عنها إنها تثير امتعاضه.

اقتصرت المراسم على المقربين. وما كادت الحركة من حول (نيتا) تخف، حتى تلاشى الدفء الذي أحيطت به، مع أن بعضهم ظلّوا يصرّون على القول إنهم مشغولون بأمرها. وذلك ما لم تقله (فيرجي) و(كارول). بل كل ما قالتاه هو أن تصرفها سيكون سيئاً وأنانياً، إن فكرت أن تدع كل شيء وتتصرف قبل الأوان مخالفة التقاليد. قالتا إنهما سوف تزورانها بين الفينة والأخرى، لتزوداها ببعض من مشروب (الإوزة الرمادية).

طمأنتهما أنها لا تنوي فعل ذلك، مع أنها ترى أن الفكرة منطقية إلى حد كبير.

بفضل العلاج الإشعاعي الذي تلقته في الربيع الماضي، تراجع السرطان، من دون أن يعني ذلك أنها شفيت منه تماماً. كان كبدها مسرح العمليات الجراحية الرئيس، ولكنها، ما دامت حذرة، فلن يُصاب بسوء. وكل ما في الأمر أنها كانت تسبب الغم لصديقتيها كلما ذكّرتهما أنها لا تستطيع احتساء النبيذ، ناهيك عن الفودكا.

مات (ريتش) في شهر حزيران. ونحن الآن في منتصف الصيف. أصبحت (نيتا) تستيقظ باكراً فتغتسل وترتدي ما يقع في يدها من ثياب. نعم، لقد كانت تغتسل وتلبس، وتنظف أسنانها، وتسرّح شعرها الذي نما من جديد وصار أنيقاً، رمادياً حول وجهها، وأسود من الخلف، كما كان من قبل. تضع أحمر شفاه، وترسم حاجبيها الرفيعين جداً. وبسبب حبها الدائم للخصرّ النحيل والوركين المعتدلين، أخذت تتفحص ما أنجزته بهذا الصدد، مع أنها تعلم أن الوصف الدقيق الآن لكل جزء في جسمها هو "الهزيل".

تجلس في مقعدها الواسع الذي اعتادت الجلوس عليه، ومن حولها أكوام من الكتب والمجلات المغلقة. ترشف بحذر من فنجان شاي الأعشاب غير المركز الذي صارت تعتمده الآن بديلاً عن القهوة، وقد كانت، قبلاً، لا تتصور حياتها من دون القهوة، إلا أن ذلك تغير حين تبيّن لها أن كل ما تريده هو فنجان كبير دافئ بين يديها يساعدها على التفكير، أو العمل.

كان هذا منزل (ريتش). اشتراه حينما كان مع زوجته الأولى (بت)، ليقضيا فيه العطل الأسبوعية، لكنّه كان يُغلقه في فصل الشتاء. يبعد المنزل نصف ميل عن القرية، فيه غرفتا نوم صغيرتان جداً، ومطبخ مفتوح على غرفة الجلوس. لكن سرعان ما بدأ (ريتش) يشتغل فيه. فتعلّم النجارة لأجل ذلك، وبنى جناحاً فيه غرفتا نوم جديدتان وحمام، وجناحاً آخر لمكتبه، محولاً البيت الأصلي إلى غرفة جلوس مفتوحة وغرفة طعام ومطبخ. صارت (بت) تهتم بذلك، بعدما كانت تدّعي أوّل الأمر أنها لا تفهم لماذا اشترى زوجها مقلب القمامة هذا، لكنها كانت دوماً تهتم بتلك التحسينات العملية، فاشترت وزرة نجار ملائمة. كانت بحاجة إلى ما تشغل به نفسها بعد أن انتهت من تأليف كتاب عن الطبخ ونشرته، بعدما انشغلت به سنين عديدة، إذ لم يكونا قد أنجبا حينئذ.

في الوقت الذي كانت (بت) مشغولة فيه بإخبار الناس بأنها وجدت عملاً في هذه الحياة مساعدة نجار، وبأن ذلك متّن علاقتها بـ(ريتش) كثيراً ـ كان ريتش مغرماً بـ(نيتا) التي كانت تعمل كاتبة في أمانة سجل الجامعة التي يعمل فيها ريتش أستاذاً لأدب القرون الوسطى. أوّل مرة ناما فيها معاً كانت على نشارة الخشب، بين بقايا خشب متناثرة هنا وهناك، في جزء من المنزل أصبح لاحقاً غرفة رئيسة ذات سقف مقنطر ـ وذلك في إجازة أسبوعية بقيت خلالها (بت) في المدينة. يومها نسيت (نيتا) نظارتها هناك، لكن (بت)، التي لم تنس شيئاً في حياتها، لم تصدق ذلك. وقع الشجار المعتاد في مثل هذه الحالات، استُخدمت فيه كلمات نابية وجارحة. ثم انتهى الأمر بذهاب (بت) إلى (كاليفورنيا)، ثم إلى (أريزونا)، وإستقالة (نيتا) من وظيفتها عملاً باقتراح أمين السجل، وضاعت على ريتش فرصة أن يصبح عميد كلية الآداب، فتقاعد مبكراً، وباع منزله في المدينة. خسرت (نيتا) كل شيء حتى وزرة النجارة الصغيرة تلك، لكنّها راحت تقرأ بمتعة وسط فوضى البناء، وتعدّ طعامها بطريقة بدائية على صفائح معدنية ساخنة، وتخرج في نزهات استكشافية طويلة، لترجع محملة بباقات غير مرتبة من أزاهير الزنبق المخطط والجزر البري، وتحشرها حشراً في علبة دهان

فارغة. ثم بدأت تشعر لاحقاً، حينما استقرت علاقتها بـ(ريتش)، ببعض الذنب كلما تذكرت كيف أدّت ببساطة دور امرأة يافعة ساذجة، هدّامة البيوت الهانئة. مع أنها في الواقع كانت امرأة جدية، يظهر عليها شيء من الخرق، خجولة، لكنها كانت قادرة على أن تسرد ليس أسماء ملوك إنجلترا فقط، بل وملكاتها، ووقائع حرب الثلاثين عاماً بالمقلوب، ولكنها، مع هذا كله، كانت تخجل من الرقص أمام الناس، كما أنها لم تتعلم قطّ، كما (بت)، كيف تصعد وتقف على درجات السلّم النقّال.

كان إلى جانب المنزل صفّ من شجر الأرْز، ومن الجانب الآخر جسر سكة قطار. لم تكن حركة مرور القطارات كثيفة على السكة الحديدية، فلم يكن يمر عليها سوى قطارين في الشهر، لذلك نمت الحشائش بكثرة بين قضبان السكة. وذات يوم، أثارت (نيتا)، وهي على شفا سن اليأس، (ريتش) لينام معها هناك، ليس على عوارض السكة بالطبع، بل على الشريط العشبي المحاذي للسكة.

كانت تستذكر كل صباح، كلما جلست في مقعدها، الأماكن التي لم يعد (ريتش) موجوداً فيها. فها هو يغيب عن الحمّام الصغير، حيث ما تزال أدوات الحلاقة التي كان يستخدمها موجودة إلى جانب أقراص دواء، كان يرفض أن يتخلص منها، وُصفت له لمتاعب شتى يعاني منها، ولكنها لم تكن أمراضاً خطيرة. ويغيب أيضاً عن غرفة النوم التي كانت قد نظفتها ورتّبتها تواً وخرجت منها، وعن الحمّام الكبير الذي لم يكن يدخله إلا ليستحم في حوضه. وعن المطبخ الذي بات مكانه الأثير خلال السنة الأخيرة. ويغيب، بالتأكيد، عن الشرفة التي لم يكتمل كشط دهانها بعد، والتي كان يختلس من نافذتها النظر إليها، كما كان يفعل في بداية حياتهما الزوجية، فتتظاهر بالفزع لرؤية رجل يتلصص عليها.

وها هو ذا أيضاً يغيب عن غرفة مكتبه، الذي من دون الأماكن كلها، ينبغي التحقق فعلاً من غيابه عنه. في البداية، كانت ترى ضرورة أن تمشي إلى الباب فتفتحه وتدخل لتعاين أكوام الورق، والكمبيوتر شبه المعطّل، والملفات المتراكمة، والكتب الملقاة المفتوحة أو مفتوحة ومقلوبة على وجوهها، بالإضافة إلى تلك المكدّسة على الرفوف. أما الآن فتكتفي بإلقاء نظرة على تلك الأشياء كلها.

ذات يوم، كان عليها أن تدخل الغرفة. كانت ترى في ذلك غزواً. كان عليها أن تغزو عقل زوجها المتوفى. الذي كانت ترى فيه أنموذجاً في الكفاءة والمقدرة، مفعماً بالحيوية والعزم إلى حد جعلها تعتقد اعتقاداً لا يستند إلى منطق أنه سيعيش بعدها. إلا أنه، وفي السنة الأخيرة، لم يعد هذا اعتقاداً أحمقاً، بل يقيناً راسخاً في ذهن كل منهما.

بحثت أولاً في القبو. وكان قبواً فعلاً وليس مجرد طابق تحت الأرض. دعامات خشبية ثخينة تصنع ممرات على أرضية ترابية، ونوافذ صغيرة عالية تعشش فيها العناكب. لم يكن في القبو ما

يمكن أن تحتاجه. لم يكن فيه سوى علب دهان نصف فارغة، وألواح خشبية بقياسات مختلفة، وأدوات تصلح للاستعمال أو لرميها في النفايات على حد سواء. لم تفتح ذلك الباب وتنزل درج القبو غير مرة واحدة منذ وفاة (ريتش)، لتتأكد إن كانت المصابيح مطفأة، ولتطّلع على علبة المفاتيح الكهربائية لتتعرف على مفاتيح التحكم بالغرف من خلال الورقة المعلقة إلى جانب كل مفتاح منها. ثم خرجت، وأحكمت، كعادتها، إغلاق باب القبو من جهة المطبخ. كان (ريتش) كثيراً ما يسخر من عادتها هذه، مستفهماً عن الخطر الذي تعتقد أنه قد يخترق هذه الجدران الحجرية أو تلك النوافذ الصغيرة ويهددهم.

ومع ذلك، يظل البدء بالبحث في القبو أسهل مئة مرة من البدء بالبحث في المكتب.

كانت ترتب السرير، وبعض الفوضى في المطبخ أو الحمام، ولكنها لم تكن تجد ما يدفعها إلى ترتيب المنزل ترتيباً شاملاً. كانت بالكاد تقوى على التخلص من مشبك ورق مشوّه، أو مغناطيس فقد قدرته على الجذب، ناهيك عن طبق العملات الإيرلندية الذي أحضرته هي و(ريتش) من رحلة قبل خمسة عشر عاماً. كانت الأشياء تبدو وكأنها اكتسبت خصوصيتها وفرادتها.

كانت (كارول) أو (فيرجي) تتصلان يومياً عند العشاء؛ وهو الوقت الذي كانتا تظنان أنه أشد أوقات الوحدة وطأة عليها. فكانت تقول لهما إنها بخير، وإنها سوف تخرج من جحرها هذا قريباً، وإن كل ما تحتاجه الآن هو أن تفكر، وتقرأ، وتأكل وتنام.

وكان هذا صحيحاً تماماً، باستثناء ما يتعلق بالقراءة؛ إذ كانت تجلس في مقعدها محاطة بكتبها من دون أن تفتح أياً منها. وهي التي كانت من قبل قارئة نهمة، وكان ذلك أحد الأسباب التي كانت تدفع (ريتش) إلى القول إنها المرأة المناسبة له، لأنها كانت تنهمك في القراءة وتدعه يعمل. ولكنها الآن غير قادرة على التركيز في قراءة ولو نصف صفحة.

لم تكن من قُرّاء المرّة الواحدة. فأعمال مثل "الأخوة كارامازوف"، و"طاحونة فلُس"، و"أجنحة اليمام"، و"الجبل الساحر"، كانت قد قرأتها مرات عدة، فقد كانت تتناول أحدها وهي تريد مراجعة فقرة محددة، فتجد نفسها عاجزة عن التوقف إلى أن تنهي الكتاب كلّه مرة أخرى. وكانت تقرأ الرواية والأدب القصصي الحديث أيضاً طوال الوقت. كانت تكره أن يوصف الأدب بـ "المَهْرَب" من الواقع. بل إنها قالت ذات يوم في إحدى النقاشات، ولم تكن تمزح حينذاك، إن الحياة التي نعيشها هي المَهْرَب. والحياة الحقيقية باتت الآن أعقد من أن يدور حولها نقاش.

والغريب أن ذلك كله قد مضى. ليس فقط بموت (ريتش)، بل وبانشغالها هي الأخرى بمرضها. لقد كانت تظن أن التغيير عابر، وأن متعة القراءة سوف تعود مجدداً بمجرد أن تتوقف عن تعاطي علاجات معينة وأدوية مرهقة.

لكن يبدو ذلك غير صحيح.

وحاولت في بعض الأحيان أن تفسر هذا لسائلة مفترضة.

- "أصبحت مشغولة جداً".
- "هذا ما يقوله الناس. لكن ما الذي يشغلك؟".
- "مشغولة جداً بالتركيز".
- "التركيز فيمَ؟".
- "أقصد بالتفكير".
- "فيمَ؟".
- "لا عليك!".

وذات صباح، وبعدما شعرت قليلاً بأن الجو حار جداً، وأن عليها أن تشغل المراوح. أو، إحساساً منها بالمسؤولية تجاه البيئة، أن تفتح البابين الأمامي والخلفي ليجري في المنزل تيار هواء، إن كان ثمة هواء.

حررت قفل الباب الأمامي الموصد. وما إن فتحت الباب سنتمترات قليلة ودخل منه نور الصباح، حتى رأت شيئاً أسود يقطع مسار الضوء.

كان ثمة شاب يقف بالباب الشبكي المغلق بخطاف.

- قال: "لم أقصد أن أفزعك. كنت أبحث عن جرس، أو ما شابه ذلك. طرقتُ إطار الباب الخشبي طرقة خفيفة، لكن يبدو أنك لم تسمعيها".
- قالت: "أسفة".
- "من المفروض أن أفحص علبة المفاتيح الكهربائية. هل تدليني على مكانها".

تنحت جانباً لتسمح له بالدخول. واحتاجت لحظة لتتذكر مكانها.

- قالت: "نعم، إنها في القبو. سأشعل لك الضوء كي تراها".

أغلق الباب وراءه وانحنى ليخلع حذاءه.

- قالت: "لا عليك، فالجو ليس ماطراً"
- "ومع ذلك عليّ أن أخلع حذائي، فقد أصبحت عادة لي. وقد يترك الحذاء أثراً من تراب لا من طين".

دخلت المطبخ، ولكنها لم تُرد الجلوس قبل أن يخرج.

فتحت له باب القبو وهو يصعد الدرج.

- قالت: "هل الأمر على ما يرام؟ هل وجدته كذلك؟"
- "نعم".

كانت تسير أمامه إلى الباب الأمامي، ثم انتبهت إلى أنها لا تسمع وقع خطاه وراءها. استدارت فوجدته لا يزال واقفاً في المطبخ.

- "هل يمكنك أن تجدي لي شيئاً آكله؟"

تغيّرت نبرة صوته، وعلَتْ قليلاً. تذكَّرَتْ ممثلاً ساخراً يؤدي دور شخص ريفي. تحت منور المطبخ رأت أنه ليس شاباً كما ظنته. لأنها عندما فتحت الباب لم تبصر سوى جسد نحيل، ووجه معتم بسبب نور الشمس الذي كان يسطع وراءه. أما الجسد الذي تراه الآن فنحيل بالتأكيد، وذلك بسبب تقدم العمر لا بسبب صغر السن، مع ترهل عند الذقن. وجهه طويل وجلده مرن كالمطاط، وعيناه زرقاوان برّاقتان، مليئتان بالسخرية، والإصرار أيضاً، كما لو أنه يعرف دوماً ما يريد.

- "اسمعي، أنا مصاب بمرض السكر. لا أعرف إن كنت تعرفين أحداً مصاباً بهذا المرض. فالشخص المصاب به لا بد أن يأكل عندما يجوع، وإلا اختلّ نظامه كلّه. كان عليّ أن أتناول طعاماً قبل أن آتي إلى هنا، لكنني كنت في عجلة من أمري. هل تسمحين لي بالجلوس؟"

لقد كان جالساً بالفعل إلى مائدة المطبخ.

- "ألديك قهوة؟"

- "عندي شاي. شاي أعشاب، إن أردت".

- "طبعاً، طبعاً"

كالت الشاي ووضعته في المصفاة، وأوصلت شريط الغلاية إلى قابس الكهرباء، ثم فتحت الثلاجة.

- قالت: "ليس عندي الكثير. قليل من البيض فقط. أحيانا أخفق بيضة مع الكاتشب. هل تحب هذا؟ وعندي بعض الخبز الإنكليزي يمكن أن أسخّنه".

"ليس مهماً أن يكون إنكليزياً أو إيرلندياً أو أوكرانياً".

كسرَتْ بيضتين في مقلاة، وخفقتهما بالشوكة، ثم قطّعت الخبز إلى شرائح ووضعتها في آلة تسخين الخبز. أحضرت طبقاً من الخزانة، ووضعته أمامه، ثم سكيناً وشوكة من درج أدوات المائدة.

- "طبق جميل"، قال ذلك وهو يرفعه ليرى صورة وجهه فيه. وما إن أدارت وجهها إلى البيض على النار، حتى سمعت صوت الطبق يتكسّر على الأرض.

- قال بصوت غريب، مزعج حاد وكريه: "سامحيني على ما اقترفت يداي".

- قالت: "لا بأس". فما حصل قد حصل.

- "لقد انزلق من بين أصابعي".

أحضرت طبقاً آخر، ووضعته على الطاولة حتى تنتهي من تسخين شرائح الخبز وقلي البيض المخفوق بالكاتشب.

في أثناء ذلك، كان منحنياً يلملم قطع طبق الخزف المكسور. أمسك قطعة حادة منها. وبينما كانت تضع له طعامه على المائدة، كان يخدش ساعده العاري بقطعة الزجاج الحادة. خرجت بضع قطرات دم، متفرقة في البداية، لكنها أخذت تسيل على شكل خيط رفيع.

- قال "لا تهتمي. مجرد لهو. أعرف كيف ألهو بهذا".

كانت ما تزال على الأرض قطع لم يلملمها بعد. استدارت تريد أن تحضر المكنسة من خزانة قرب الباب الخلفي؛ لكنّه، وبسرعة خاطفة، أمسك ذراعها.

- قال: "اجلسي. اجلسي هنا وأنا أتناول طعامي". ورفع ذراعه المدماة ليريها إياها مرة أخرى. وصنع شطيرة من الخبز والبيض، والتهمها كلها في بضع قضمات. وراح يمضغ وفمه مفتوح، بينما كان الماء يغلي في الغلاية.

- قال: "هل كيس الشاي في الفنجان؟"

- "نعم. لكنه، ليس كيساً، بل شاياً مفروطاً".

- "لا تتحركي. لا أريدك أن تقتربي من تلك الغلاية".

صبّ الماء المغلي، عبر المصفاة، في الفنجان.

- "شكله يشبه التبن. هل هذا كل ما لديك؟"

- "نعم، وللأسف".

- "لا تعتذري، فهذا كل ما لديك كما تقولين. أنت لم تعلمي أني سآتي للكشف على علبة المفاتيح الكهربائية، أليس كذلك؟"

- **قالت: "نعم، بالتأكيد، لم أكن أعلم بذلك"**

- "هل أنت خائفة مني؟"

اختارت أن تعدّ هذا سؤالاً جدياً، وليس تهكماً.

- "لا أعرف. أظنني مندهشة أكثر مني خائفة. لا أعرف".

- "شيء واحد ينبغي ألا تخافي منه. وهو أني لن أعتدي عليك".

- "لم يخطر لي ذلك".

- "يجب ألا تكوني متأكدة من ذلك إلى هذا الحد". رشف رشفة شاي، فبدا الاشمئزاز على وجهه. "فقط لأنك سيدة عجوزة. فالأنواع كلها متوافرة، ويمارسون ذلك مع أي شيء؛ أطفال أو كلاب، أو قطط أو نساء عجائز. الرجال العجائز لا يُثارون بسرعة. وأنا لست مهتماً في الحصول على هذا كيفما اتفق، بل بطريقة طبيعية ومع سيدة أعجبها وتعجبني. لذلك اطمئني".

- قالت: "شكراً لك لأنك أخبرتني بذلك".

هزّ كتفيه استهجاناً، لكنه بدا راضياً عن نفسه.

- "هل سيارتك تلك التي أمام البيت؟"
- "سيارة زوجي".
- "زوجك؟ أين هو؟"
- "مات. وأنا لا أعرف قيادة السيارة. كنت أفكر في بيعها، لكني لم أفعل بعد".

كان من الحمق أن تخبره بذلك.

- "هل هي من طراز عام 2004؟"
- "نعم أظن ذلك".
- "لوهلة ظننتُ أنك تحاولين خداعي بهذا الهراء عن زوجك، مع أن ذلك قد لا يجدي نفعاً. أستطيع أن أشتم رائحة المرأة حين تكون وحيدة. أعرف ذلك لحظة أضع قدمي في المنزل. لحظة فتح الباب. إنها غريزة، وتعمل جيداً؟ تعرفين آخر مرة قاد فيها تلك السيارة؟"
- "السابع عشر من حزيران. يوم وفاته".
- "هل فيها وقود؟"
- "أعتقد ذلك"
- "حبذا لو كان ملأها قبلاً. أعطني المفاتيح"
- "ليست معي. لكني أعرف أين هي".
- "حسناً" ودفع الكرسي إلى الوراء، فداس إحدى قطع الطبق الخزفي المكسور. وقف، وهزَّ رأسه كما لو كان مندهشاً، ثم جلس ثانية.
- "أنا منهك. لا بد أن أجلس قليلاً. ظننتُ أني سأكون أحسن حالاً بعد تناول الطعام. أما حكاية أني مصاب بمرض السكر، فقد لفّقتها توّاً".

عدَّلت من جلستها في مقعدها، فوثب من مكانه.

- "الزمي مكانك! فأنا لست متعباً إلى حد لا أقدر فيه عليك. ما حدث هو أنني سرتُ طوال الليل".
- "كنت فقط سأحضر المفاتيح"
- "مشيتُ الطريق كلَّه إلى هنا، بمحاذاة السكة الحديدية، ولم أرَ قطاراً واحداً يمرّ".
- "القطارات هنا نادرة جداً".
- "نعم، نزلتُ في قناة الصرف الصحي الضيقة وظللتُ أمشي حتى طلع النهار، وما زلت بخير. ثم نظرت إلى البيت والسيارة، وقلتُ في نفسي "وجدتها". كنت أنوي أخذ سيارة والدي العجوز، لولا بقية من عقل ما زالت في رأسي".

فهمت أنه يريدها أن تسأله عمّا فعله. ولكنّها تدرك أيضاً أنه كلما قلَّ ما تعرفه عنه، كان خيرا لها.

ثم، ولأول مرة منذ دخوله البيت، أخذت تفكر في مرض السرطان الذي تعاني منه، وكيف جعلها حُرّة، وفي مأمن من الخطر.

- "لماذا تبتسمين؟"
- "لا أعرف، وهل كنت أبتسم!؟"
- "أظنك تحبين سماع القصص. هل ترغبين في أن أقص عليك قصة؟"
- "أفضّل أن تغادر".
- "سأغادر، ولكني، قبل ذلك، سأقص عليك قصة".

وضع يده في جيب سرواله الخلفي.

- "انظري، سأريك صورة؟".

كانت صورة ضوئية لثلاثة أشخاص، التقطت في غرفة جلوس، خلفيتها ستائر مسدلة مرسوم عليها زهور. أحدهم رجل عجوز، ليس عجوزاً كثيراً، ربما في الستينيات، وامرأة في مثل عمره تقريباً، يجلسان على أريكة. وامرأة شابة بدينة على مقعد متحرك قرب أحد طرفي الأريكة ومتقدم عليها قليلاً. كان الرجل العجوز ثقيل الوزن، أشيب الشعر، ضيق العينين، فمه مفتوح قليلاً كما لو كان مصاباً بمرض الربو، لكنه يبتسم ابتسامة عريضة. والمرأة العجوز أصغر منه كثيراً، بشعر بني وطلاء على الشفتين، ترتدي ثوباً ريفياً، عليه بضع ثنيات حمر عند المعصمين والرقبة. تبتسم ابتسامة جادة يشوبها بعض التوجس ربما، وشفتاها ممطوطتان فوق أسنان سيئة منخورة.

ولكن الفتاة الشابة هي من كانت تحتكر الصورة. بدينة وقبيحة في ثوب زاه، وخصلات شعرها الأسود المجدول تتدلى على جبهتها، وجنتاها تتهدلان إلى رقبتها. ومع كل تلك النتوءات اللحمية، فقد كانت مرتاحة، كما كانت تبدو عليها أمارات المكر والدهاء.

- "تلك هي أمي، وذاك أبي، وهذه القابعة في المقعد المتحرك أختي مادلين. وُلدتْ غريبة الشكل ومُضحكة هكذا. لم يتمكن طبيب أو غيره من أن يفعل لها شيئاً. كانت تأكل كخنزير. لم تكن العلاقة بيننا طيبة على ما أذكر. كانت تكبرني بخمس سنوات، وكثيراً ما كانت تضايقني، فتقذفني بكل ما تقع عليه يداها، ثم تطرحني أرضاً، وتحاول أن تسير فوقي بمقعدها المتحرك الملعون. اعذريني على بذاءة ألفاظي".

- "لا بد أن ذلك كان قاسياً عليك. وعلى والديك".

- "اصطحباها، يوماً، إلى الكنيسة، فقال الكاهن لهما إنها هبة الرب. وهناك، في الفناء الخلفي، أخذت هذه الساقلة تموء مثل قطة ساقلة، فقالوا: "إنها تحاول أن تصدر موسيقى، باركها يا رب". أعتذر مرة أخرى عن استخدامي ألفاظاً نابية.

"لذلك لم أكن لأزعج نفسي في المكوث في البيت؟ فغادرته. لأعمل لا لأتسكع. كنت أجد عملاً، وألتزم به أغلب الوقت. لم أكن أقضي وقتي ثملاً معتمداً على المعونة التي تمنحها الحكومة.

كنت أكسب قوتي بكد يميني. لم أطلب يوماً قرشاً واحداً من والدي العجوز. كنت أخرج لأعمل في طلاء الجدران بالقطران في أجواء حارة، أو لأنظف أرض مطعم قديم منتن أو لأعمل ميكانيكياً في ورشة عفنة، ولكنني كنت أصل إلى حد لا يمكنني معه أن أحتمل معاملتهم القذرة أكثر، تلك المعاملة التي يعاملها أمثالهم لأمثالي، فأترك العمل. فأنا ابن عائلة كادحة محترمة، ظلّ أبي يعمل إلى أن هدّه المرض ـ كان يعمل في حافلات النقل العام. لم أنشأ على معاملة كهذه. حسناً، دعك من هذا كله. كان والداي يقولان لي دائماً: "البيت بيتك. لقد سددنا ثمنه كاملاً، وهو بحالة جيدة، إنه لك. نعرف أنك قاسيت كثيراً وأنت صغير، ولولا معاناتك تلك لكنتَ أكملتَ دراستكَ، ونحن نريد أن نعوّضك عن ذلك قدر ما نستطيع". ومنذ فترة وجيزة هاتفت والدي، فقال لي: "طبعاً أنت تفهم ما معنى صفقة؟ " فقلت له: "صفقة!؟"، فقال: "نعم صفقة، وستصبح سارية المفعول حالما توقع على موافقتك بأن ترعى شقيقتك ما دامتْ على قيد الحياة، ولن يكون البيت ملكاً لك إلا بمقدار ما يكون ملكاً لها".

"يا إلهي، لم أسمع بمثل هذا من قبل. ولا أفهم صفقة كهذه تقضي بأن يكون البيت بعد وفاتهما ملكي، وفي الوقت ذاته لن يكون ملكي وحدي بل وملكها هي أيضاً".

"فقلت لوالدي العجوز إنني لا أفهم الصفقة كذلك. فقال: "الأمر محسوم، والعقد جاهز للتوقيع، وإن لم تُردْ ذلك، فلن يرغمك أحد عليه. وإن وافقت، فستكون خالتك (ريني) هي من ستراقب مدى التزامك به". خالتي ريني هذه هي أصغر شقيقات أمي تستحق الجائزة الأولى في النذالة. لكنني تغيّرت فجأة، وقلتُ: "هذا عدل. حسناً، هل يناسبكم أن أزوركم وأتناول طعام العشاء معكم يوم الأحد؟"، قال: "بالتأكيد. وأنا مسرور أنك بتَّ تنظر إلى الأمور نظرة صحيحة، فقد كنتَ من قبل تغضب بسرعة. لكن في عمرك هذا لابد أنك صرْت أكثر وعياً". قلت في سرّي: "نادراً ما يخرج من فمك كلام لطيف بحقي".

"وحضرتُ فعلاً في الموعد المحدد. كانت أمي قد طبخت دجاجةً. ما إنْ دخلت البيت حتى تسرّبت إلى أنفي رائحة طيبة. ثمّ رائحة مادلين. رائحتها القديمة الكريهة نفسها لم تتغير. لا أعرف لها سبباً. لكن حتى لو حمّمتها أمي كل يوم فستبقى رائحتها كذلك. ومع ذلك تصرفتُ بمنتهى الدماثة. قلتُ: "هذه مناسبة خاصة، ولا بد ان التقط لكم صورة". قلت لهم إن عندي كاميرا جديدة متطورة تخرج منها الصورة فوراً فيرونها. "بطرفة عين تستطيعون رؤية صورتكم، ما رأيكم بهذا؟" وجعلتهم جميعاً يجلسون في صدر الغرفة كما رأيتهم. قالت أمي: "أسرع، عليّ أن أعود إلى المطبخ"، قلت لها: "لحظات وألتقط الصورة"، فقالت: "تعال أرنا كيف ظهرنا في الصورة"، فقلتُ: "انتظري، يحتاج الأمر لحظات لا أكثر". وبينما هم ينتظرون أخرجتُ مُسدّسي الصغير وأطلقتُ النار عليهم الثلاثة".

"بعد ذلك التقطتُ لهم صورة أخرى، ثم دخلتُ المطبخ فالتهمتُ بعضاً من الدجاجة، ولم أعاود النظر إليهم. وكنت أرغب في أن تكون خالتي ريني بينهم، لكنّ أمي كانت قد أخبرتني أنها ذهبت إلى الكنيسة لأمر ما. لو كانت موجودة لكنت أطلقت النار عليها هي الأخرى، وبدم بارد أيضاً".

"انظري هنا. قبل وبعد".

يميل رأس الرجل جانباً، ورأس المرأة إلى الخلف، وملامحهم غائرة تدل على الذهول. أما رأس الفتاة فقد كان منحنياً إلى الأمام، لذا لا يمكن رؤية غير ركبتيها البارزتين وشعرها الأسود بتسريحته قديمة الطراز.

"كان يمكن لي أن أظلّ هناك أسبوعاً، فقد كنت مرتاحاً جداً، لكني غادرت بعد حلول الظلام. تأكدت من أني نظفت نفسي، ثم أجهزت على ما تبقى من الدجاجة، وأدركت أنه من الأفضل لي أن أغادر. كنت أتوقع مجيء خالتي ريني، لكني كنت قد خرجت من الحالة التي كنت فيها، ولستُ راغباً في العودة إليها ذلك أني سأرغم نفسي على قتلها. وهذا ما لم أكن أريده وقتذاك. أمر واحد ظل يزعجني وهو أني كنت متخماً. فقد كانت الدجاجة كبيرة، وأكلتها كلها بدلاً من أن أصرّها وأحملها معي. فقد خشيت أن تشمّ رائحتها الكلاب، وتشي بي وأنا أسير في الأزقة التي كنتُ قد خطّطتُ أن أسير فيها. ظننت أن الدجاجة في بطني ستكفيني أسبوعاً. لكنكِ لاحظتِ كم كنتُ جائعاً حينما دخلتُ عليك".

ألقى نظرة على المطبخ، وقال: " أظن أنه ليس عندك ما يُشرَب، أليس كذلك؟ فقد كان ذلك الشاي كريهاً".

- قالت: "قد تجد بعض النبيذ. لست متأكدة. فأنا لم أعد أشرب".
- "هل أنت من مناهضي شرب الكحوليات؟"
- "لا. فقط لأنه لا يلائمني".

قامت فشعرت بساقيها ترتعدان.

قال: "لقد أصلحت خط الهاتف قبل أن أدخل. خطر لي أنه لابد أن تعلمي بذلك".

هل سيصبح أكثر هدوءاً بعد أن يشرب، أم أكثر سفالة وهمجية؟ كيف لها أن تعرف؟ عثرت على النبيذ دونما حاجة إلى مغادرة المطبخ. كانت هي و(ريتش) يشربان النبيذ الأحمر يوميّاً، بكميات معقولة، إذ يُعتقد أنه مفيد للقلب، أو ربما العكس. فهي، وفي غمرة خوفها وارتباكها، لم تكن قادرة أن تحدد بالضبط.

لأنها كانت مذعورة. ولأنها تعاني من مرض السرطان أيضاً، فلم يكن بمقدورها فعل أيّ شيء في تلك اللحظة. صحيح أنها مقدر لها الموت في غضون سنة، لكن ذلك لا يمنع عنها الموت الآن.

- قال: "نعم، هذه هي زجاجة النبيذ التي أبحث عنها. ألديك فتّاحة؟"

تحركت إلى درج أدوات المائدة ، لكنه قفز وأبعدها ، بقليل من الخشونة.

- "أنا سأحضرها. ابتعدي أنت عن الدرج. يا إلهي، عندك أدوات كثيرة جيدة هنا".

وضع السكاكين على مقعد كرسيه بحيث لا تطالها يداها ، واستخدم الفتّاحة. لاحظت كيف يمكن لهذه الأداة أن تكون مؤذية في يده، بعكس ما لو كانت بيدها هي.

- قالت: "سأحضر كأسين".

لكنّه رفض.

- وقال: "لا أريد كؤوساً زجاجية. هل عندك أكواب بلاستيكية؟"

- "لا"

- "إذن فناجين".

وضعت فنجانين وقالت: "لا تسكب لي كثيراً".

قال "ولي أيضاً. سأضطر أن أقود السيارة، ولا أريد لشرطي أن يدسّ رأسه ويراني ثملاً". لكنه، مع ذلك، ملأ فنجانه حتى حافته.

"قالت "شوارد حرة"

"وماذا يعني هذا؟"

"شيء له علاقة بالنبيذ الأحمر. فهو إما أنه يدمرها لأنها ضعيفة، أو يجعلها تتكاثر لأنها جيدة، لم أعد أتذكر".

رشفت رشفة من النبيذ فلم تتضايق كما كانت تتوقع. كان يشرب واقفاً. قالت: "احذر السكاكين عندما تجلس".

"لا تمزحي معي"

لملم السكاكين وأعادها إلى الدرج، ثم جلس.

"أنت تظنينني أحمقاً؟ أو عصبياً؟"

اغتنمت هذه الفرصة السانحة، وقالت: "أظنك لم تفعل شيئا كهذا من قبل".

"بالتأكيد لم أفعل. هل تظنينني قاتلاً؟ صحيح أنني قتلتهم جميعاً، لكنني لستُ قاتلاً".

قالت: "وثمة فرق، طبعاً".

"بالتأكيد".

"أعرف ماذا يعني أن يتخلص المرء ممن آذاه"

"صحيح؟"

"أنا فعلت الشيء نفسه".

"مستحيل!"، ودفع كرسيه إلى الوراء لكنه لم يقم.

قالت: "لا تصدق إن شئت. لكنني فعلتها".

"مستحيل! أنتِ!؟ كيف ذلك!؟"

"بالسُّم".

"كيف!؟ هل شربوا جميعاً بعضاً من هذا الشاي اللعين، أم ماذا!؟"

"لم يكونوا جمعاً من الأشخاص. بل كانت امرأة واحدة. لا توجد مشكلة في الشاي الذي شربته أنت. على العكس، من المفترض أنه يطيل عمرك".

"لا أريد لحياتي أن تطول إنْ كان عليَّ أن أشرب ذلك الشاي المقرف. ولكن أليس من الممكن اكتشاف السُّم في الجثة بعد الوفاة؟"

"لست متأكدة إن كان الأمر كذلك في السموم النباتية. على أيّة حال، ما كان لأحد أن يفكر في فحص الجثة. لقد أصيبت بالحمى الروماتزمية في طفولتها، وما تزال، ولم تكن قادرة على ممارسة الرياضة أو الأعمال المجهدة، كانت دوماً تؤثر الجلوس والراحة كما كل المصابين بهذه الحمى. لذلك لم يكن موتها مفاجأة كبيرة".

"وما الذي ارتكبَتْهُ بحقك؟"

"لقد أحبَّها زوجي. كان سيهجرني ويتزوجها. هو من أخبرني بذلك. لقد عملنا معاً في هذا البيت. كان كل ما لي في هذه الحياة. لم ننجب أولاداً، لأنه لم يرد ذلك. تعلمت النجارة، وكنت أخاف صعود السُلَّم، لكنني كنت أصعده. كان كل حياتي، ومع ذك كاد يهجرني من أجل تلك التافهة التي كانت تعمل في مكتب أمانة سجل الجامعة. كل ما أنجزناه أوشك يؤول إليها. هل كان ذلك عدلاً؟"

"وكيف يمكن للمرء الحصول على السُّم؟"

"لم أسع للحصول عليه. إنه نبات (الراوند) ينمو في حديقة منزلنا الخلفية منذ سنين. في عروق أوراقه قدر كاف من السُّم. ليس في سيقانه اللذيذة التي نأكلها، بل في أوراقه الكبيرة، في عروقها الحمراء الرفيعة السّامة. كنت أعرف هذا، لكنني لم أكن أعرف الكمية الفعالة بالضبط، فما قمت به كان أقرب ما يكون إلى التجارب. لقد حالفني الحظ لأسباب كثيرة. أولها، سفر زوجي إلى مؤتمر في (مينيابولس). وكان معتاداً أن يصحبها معه، لكنها كانت إجازة الصيف، وكان عليها أن تداوم في مكتبها. ولكن كان من الممكن ألا تكون وحدها. كان يمكن أن يكون على مقربة منها شخص ما. وكان من المحتمل أن ترتاب بي. وكنتُ أفترض أنها لا تعرف أنني كنت أعرف بالعلاقة بينها وبين زوجي. لقد تناولَت العشاء معنا في بيتنا ذات يوم، وعاملناها بمودة بالغة. كان عليَّ أن أستفيد من أن زوجي من النوع الذي يؤجل الأمور. فقد أخبرني بعلاقته بها ليرى ردة

فعلي، ولكن من دون أن يخبرها أنه أخبرني. والآن، بعد ذلك كله، قد تقول: ولماذا أتخلص منها بما أن زوجي ربما كان حينذاك لا يزال يفكر في البقاء معي؟ كلا هذا غير صحيح. كان سيظل على علاقة بها بشكل أو بآخر. حتى وإن لم يفعل، فقد أفسدَتْ حياتنا. لقد سمّمَتْ حياتي، فسمَّمْتُ حياتها.

"أعددتُ فطيرتين. واحدة مسمومة والأخرى سليمة. وقدْتُ السيارة إلى الجامعة، واشتريت فنجاني قهوة وتوجهت إلى مكتبها. لم يكن هناك أحد سواها. قلت لها إني قدمتُ إلى المدينة لأمر ما، وبينما كنت أمرُّ بحرم الجامعة رأيتُ ذلك الفرن الصغير، اللذيذ طعامه، الذي كان زوجي يذكره لي دائماً، دخلت واشتريت فطيرتين وفنجاني قهوة. كنت متأكدةً أنها وحدها تماماً لأن الجميع كانوا في إجازاتهم الصيفية، وأنني أيضاً وحدي فقد سافر زوجي إلى (مينيابولس). كانت لطيفة معي وممتنة لي. قالت إن الملل قد أصابها، والكافيتريا مغلقة، وإن عليها أن تذهب إلى مبنى كلية العلوم لتشتري قهوة يضعون فيها حمض الهيدروكليريك. ضحكنا واحتفلنا".

قال: "إنني أكره الراوند. ولن ينفع معي".

"لكنه نفع معها. كان عليَّ أن أنتهز فرصة أن مفعوله سريع، وأغادر بسرعة قبل أن تكتشف الأمر فتعمد إلى إفراغ معدتها؛ لكن ليس بالسرعة التي تجعلها تشك بي. كان ينبغي أن أكون قد ابتعدت. وذلك ما حدث. كان المبنى مهجوراً، لذا لم يرني أحد أدخل أو أغادر. طبعاً كنت أعرف بعض الطرق الخلفية".

"وتظنين أنك نجوت من دون أن تدفعي الثمن".

"ولكن هذا ما فعلتَه أنت".

"ما فعلتُه أنا لم يكن بالمكر الذي فعلتِه أنتِ".

"لكنَّه كان ضرورياً لكَ".

"كان كذلك بالتأكيد".

"وما فعلتُهُ أنا كان ضرورياً لي. حافظتُ به على زواجي. لكن زوجي (ريتش) اكتشف لاحقاً أنها لا تناسبه. وستكون عبئاً عليه بالتأكيد. لقد أدرك أنها عبء، وقد كانت كذلك".

قال: "من الأفضل لك أن لا تكوني قد وضعت شيئاً في البيض. إن كنتِ قد فعلتِ، فستندمين".

"لا طبعاً. فذلك شيء لا نفعله دوماً. وأنا لا أعرف شيئاً عن السُّم. وصدف أن كانت عندي تلك المعلومة الصغيرة عنه".

وقف فجأة، فأوقع كرسيه. لاحظت أن الزجاجة تكاد تفرغ من النبيذ.

"أريد مفاتيح السيارة".

عجزت عن التفكير للحظة.

"مفاتيح السيارة، أين تضعينها؟"

هل هل ينفعها أن تخبره أنها قد تموت بالسرطان عمّا قريب؟ يا للغباء. طبعاً لا. فالموت مستقبلاً ينبغي ألا يمنعها من الكلام الآن.

قالت: "لا أحد يعلم بما أخبرتك به. أنت الوحيد الذي أخبرته بذلك".

وقد لا ينفع هذا أيضاً. فليس بمقدوره أن يستوعب الآن كل هذا المعروف الذي أسدته إليه.

قال: "لن أخبر أحداً بما فعلتِ" فحمدت الله في سرّها. على أنه لا يزال بوعيه. لقد فهم. هل فهم يا تُرى؟

الحمد لله على كل حال.

"المفاتيح في إبريق الشاي الأزرق".

"أين؟ أين ذلك الإبريق الأزرق اللعين؟"

"هناك على طرف الطاولة، انكسر غطاؤه فصرنا نستخدمه لوضع بعض الأشياء فيه...".

"اخرسي. اخرسي وإلا أخرستك إلى الأبد". حاول أن يدخل قبضة يده في الإبريق الأزرق، لكنها لم تدخل. فصرخ قائلاً: "اللعنة"، ثم قلب الإبريق مفرغاً ما فيه على الطاولة فوقع منه على الأرض مفاتيح السيارة، ومفاتيح البيت وقطع نقود مختلفة، ورزمة أوراق نقدية كَنَديَّة قديمة، بل وقطع من الخزف الأزرق أيضاً.

قالت بصوت خافت: "في السلسلة الحمراء".

أخذ يرمي الأشياء قبل أن يلتقط المفاتيح المطلوبة.

قال: "وماذا ستقولين عن السيارة؟ إنك بعتها لرجل غريب، أليس كذلك؟"

للوهلة الأولى لم تدرك مغزى سؤاله، فلما أدركته كانت ترتعش خوفاً. كانت تريد أن تقول: "شكراً"، وقالتها فعلاً، لكن فمها كان جافاً جداً فلم تدر إن كان صوتها قد خرج منه.

قال: "لا تشكريني. ذاكرتي جيدة. اجعلي ذلك الغريب لا يشبهني في شيء. فأنت لا تريدين أن يذهبوا إلى المقبرة لينبشوا القبر ويخرجوا الجثة منه. وتذكري: إن نطقتِ بكلمة، فسأنطقُ أنا الآخر بكلمات"

ظلّت واجمة تنظر إلى الفوضى على الأرض.

خرج، وأغلق الباب. بينما ظلت هي على حالها بلا حراك. أرادت أن توصد الباب، لكن قدميها لم تحملاها. سمعت محرك السيارة يعمل ثم توقف. ماذا جرى له؟ كان متوتراً جداً، يثبُ من جهة لأخرى، يخطئ في كل ما يفعل. يدير المحرك مرة أخرى، وثانية وثالثة فيدور. سمعتْ صوت

الإطارات على الحصى. مشت ترتعش، نظرت فوجدته محقاً: فالسيارة تكاد تكون فاقدة القدرة على الحركة.

إلى جانب الهاتف ثمة خزانة كتب، وهي واحدة من خزائن عدة لديهم. في هذه الخزانة كتب قديمة لم تُفتح منذ سنين. أحدها كتاب (برج الشموخ) لـ (ألبرت سبير)، وهو من كتب (ريتش)، وكتاب (مهرجان الفواكه والخضراوات المعروفة)، وكتاب (أطباق شهية ومفاجآت سارّة) جمعتها وتذوقتها وأبدعتها (بت أوندرهيل).

ما إن انتهى (ريتش) من العمل في المطبخ، حتى اقترفت (نيتا) خطأ محاولة تقليد (بت) في الطبخ. ولكن لفترة قصيرة، لأن (ريتش) لم يكن يريد لأحد أن يذكره بتلك الفضيحة، كما أنها هي نفسها لم يكن لديها الصبر الكافي للتقطيع والسلق. لكنها تعلمت أشياء بسيطة أدهشتها هي شخصياً. مثل التأثيرات الضارة والتأثيرات النافعة لبعض النباتات المألوفة.

ينبغي عليها أن تكتب لـ (بت).

"عزيزتي (بت)، لقد مات (ريتش)، وأنت من أنقذت حياتي حينما حللْتِ مكانكِ".

ولكن لِمَ على (بت) أن تهتم بحياتها؟ لم يكن هناك سوى شخص واحد يستحق أن تخبره بما حدث.

(ريتش). إنه (ريتش). الآن أدركت معنى أن تفتقده. كأن الهواء قد نفد.

فكرت في الذهاب إلى البلدة. حيث قسم الشرطة وراء مبنى البلدية.

ينبغي أن تمتلك هاتفاً محمولاً.

لكنها كانت خائرة القوى، ترتعش. عليها أولاً وقبل كل شيء أن تأخذ قسطاً من الراحة.

أيقظها طرقٌ على بابها الموارب. كان شرطياً. لم يكن من البلدة بل من شرطة مرور الولاية، سألها عن سيارتها.

نظرتْ إلى الساحة المفروشة بالحصى حيث يجب أن تكون السيارة، وقالت: "لقد اختفت. كانت هناك".

"أمَا كنتِ تعرفين أنها قد سُرقت؟ متى كانت آخر مرة رأيتها فيها؟"

"ليلة أمس، ربما".

"أكانت المفاتيح فيها؟".

"أظن ذلك".

"يؤسفني أن أخبركِ أنها تعرضت لحادث. إنه حادث السير الوحيد الذي حدث في هذه الناحية من (وولنشتاين). انقلب السائق بها في قناة التصريف فتحطّمت. وليس ذلك كل ما في الأمر، فقد اتضح

أن السارق مطلوب في جريمة قتل ثلاثية. هذا آخر ما سمعناه. جريمة قتل في (ميتشلستون). أنت محظوظة إذْ لم تقابليه".

"وهل تأذّى؟"

"مات على الفور. جزاء ما اقترفت يداه".

وأعقب الشرطي ذلك بموعظة صارمة حول ضرورة ألا تترك امرأة، تعيش وحدها، المفاتيح في السيارة. فقد يحدث، في هذه الأيام، ما لا يمكن تصوره.

ما لا يمكن تصوره أبداً.

□□

معلقــــة الفـــــن الثامنة..

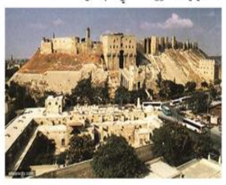
□ فتاة كامل جديد *

إذا كان عدد أشهر المعلقات العربية سبع، فإن قلعة حلب هي ثامنها.. أعجوبة المكان هي على أكثر من صعيد فني... موقعها على طريق قوافل الحرير والتوابل والذهب الأبيض وسواها، كالنفائس المتنقلة من وإليها بلاد الهند والسند باتجاه أوروبا مروراً بآسيا الصغرى، رفدها بذخائر فنية حافظت عليها إلى عصرنا الراهن، رغم أنف المعتدين عليها، والغزاة وما أكثرهم، هي كذلك سادنة أشكالٍ فنية عدة بمضامينها الفكرية التراثية والمهنية اليدوية، وصناعاتها التقليدية الشكل، في حلب وقلعتها المعلقة على ارتفاع أ كثر من خمسين متراً فوق رابيتها شاهد على حضورها ومكانتها في حضارات بلاد الشام وفارس، والإغريق معاً، الأمس كما اليوم وفي المستقبل حضورها ليس في المكان وإنما كذلك في الزمان الواقعي والمتخيل.. حضور جهزها بعد أن أصبحت مهيأة ثقافياً وفنياً لتكون ابنة حقبات متباينة منذ أيام النبي إبراهيم الخليل الذي "حلب الشهباء "وحتى العصور الحديثة مروراً بالمراحل الهيلينستية بعد الحثية، والسريانية فالبيزنطية والحمدانية والأيوبية فالمملوكية والعثمانية كانت ابنة عصور مدججة بالحروب والحرائق، والنهضة والنمو والاستمرار على قيد الحياة،

---

* أمينة متحف الفن الحديث.

وقد علق مصيرها بإرادتها في العطاء والتقدم والأعمار.... أليس الشكل هو البنيان الذي يعطي تميزاً لحركة الكون فيوظفها في سفر التكوين، وللشكل يعود الفضل كما قال كل من أفلاطون وارسطو قبل ـ25 ـ قرناً من الآن في ازدهار المعرفة **إذ لا وجود لتلك الأخيرة دون شكل (أفلاطون) لذلك عززت قلعة حلب من** وجودها عبر التاريخ، علقت حلب الزمان لتعيد توا تره وفقاً لصمودها في وجه الطامعين بتراثها وحضاراتها، ولتصنع من شكل قلعتها الحصن العسكري المنيع القادر على تعليق الحروب والعدوان من أية جهة جاء، وكأن عبارة الفنون الجميلة اشتقت من الشكل (واللفظة باللغة اللاتينية "الفورما" تعني الجمال)



قلعة حلب

حلب هي السبيل

على الرغم من إصرار المؤرخين على ربط قلعة حلب بالعمارة الحربية الأنموذج إلا أنها كانت أولاً معبد "إله العاصفة" كما أكدت حفريات البعثات الأثرية الحديثة فيها ويعود هذا البناء لبداية الألفية الثالثة ق. م عندما شيد الحثيون من الألفية الثانية ق. م مملكة ضخمة في الأناضول، ومن أبرز معابدهم ذاك الواقع فوق قلب المقطع الغربي لقلعة حلب، ويتميز هذا الموقع بهندسة عمارته الشامخة، وببقايا منحوتاته التي لم تستخرج سوى حفنة منها من باطن الأرض، ولأن لكل مكان ذاكرة تغفو حيناً وتنشط أحياناً تعاقب بناء المعابد فوق قلعة حلب أيام الآراميين، والسلوقيين (اليونان) والرومانيين،



معبد إله الطقس (قلعة حلب)

جمعت حلب روائع الأشكال الهندسية في تصميمها، والموسيقية، والأدبية، والفنية الأخرى من ديكور... الخ، ولا يمكن التوقف عند أي شكل منها دون التطرق لمتغيراته بعد تكوينه (الكينونة في التكوين من هنا أهمية المكان) وموقع حلب أبلغ دليل.... .

ولم تنطق تلك المعابد بتاريخ حلب في تلك الأزمنة فحسب بل شاركتها الآبار التي حفرت داخل الحصن العسكري (القلعة) في العصر الهلينستي، وكانت مياه تلك الآبار تسد عطش سكان هذا المكان، ولا يزال إلى اليوم البئر الواقع خلف مدخل البوابة الرئيسية للقلعة (الباشورة) يحمل اسم (الساتورة) المالحة، وقد تم

تزين هذا الموقع برسومات حجرية رائعة الجمال ترمز للماء، وعلى تخوم تلك البقعة ينتشر سوق القلعة القريب كذلك من مدخلها المكشوف، وتفيد الكتابات اليونانية القديمة التي عثر عليها في المنطقة إلى فنون حضارة السلوقيين اللذين جاؤوا مع جيوش الاسكندر الأكبر العابرة ذهاباً وإياباً إلى بابل وفارس والهند.. استوطنت قلعة حلب كما تؤكد المكتشفات الأثرية وإطلال أسوارها الداخلية وما أن حط البيزنطيون في المكان حتى شيدوا مساكنهم وحماماتهم وأسواقهم، وأقاموا التحصينات المزركشة الجدران المطعمة بألوانهم، ومن المعروف أن تشكيلات فن التلوين عند البيزنطيين بلغت قمماً تشهد لفنانيهم بالعراقة والأصالة، وارتبطت فنون التلوين يومئذ، أي أيام قلعة حلب آنذاك، وكانت أشجار البيئة الحلبية شاخصة في رسوماتهم حتى الجدارية منها، والخشبية، والحريرية، ولم تبتعد الواقعية كفن تشكيلي عن حلب وقاعات قلعتها ومساكنها، وتقع اليوم القاعة البيزنطية على مقربة من بئر الساتورة المالحة، وكانت رسومها تنتمي لواقعية بنت حضارة سورية يونانية مسيحية التصقت تلك الواقعية بالمكان، حتى أن سجاجيد قاعات وقصور القلعة زينت جدرانها ومقاعدها، وهو تقليد لا يزال متبع إلى اليوم في حلب تتوارثه



أسواق حلب (خان الشونة)

العائلات الحلبية الميسورة، انتقلت تلك الواقعية في رسم وتزيين السجاجيد إلى البندقية الإيطالية مع ازدحام حلب بالخانات والأسواق التجارية ذات الصلة، وكانت تزدحم بالمنتجات الحريرية القادمة من الصين، والتوابل الوافدة من الهند والعاج والفضيات والمذهبات من الحلي والمجوهرات الثمينة.

ألم يقتبس العثمانيون بعد الأيوبيين والمماليك فنون بيزنطة السورية وعاصمتها يومئذ(إنطاكية) لمضاعفة شعبيتهم في الأوساط العربية كافة: التجارية وسواها.



حمام نور الدين في حلب

شجون فنية

ما من تراث فني إلا واستمد من البيئة عناصر وجوده واستمرار يته.. ولأن حلب وقلعتها ظلت أهم المحطات التجارية في آسيا الصغرى. لعبت أسواقها وخاناتها دوراً محورياً في تطوير هندسة عمارتها وأرابيسكها ARABESKUE)) وفريسكاتها وفنون زخارفها وديكورها... فأيام العثمانيين رسم مهند سهم الشهير سنان تصاميم خان الشونه، ويقع أمام مدخل قلعة حلب عند الجسر المؤدي لذلك الحصن المعلق، وذلك قبل نصف ألفية من الآن

(500 سنه) وكانت القوافل المتجهة شرقاً وغرباً تحط في هذا المكان الحيوي المعبأ بصناعات جلدية، وفخارية، وحريرية وصوفية، كذلك عاصر سوق الزرب "الزنكيين والأيوبيين والمماليك قبل العثمانيين، وتطل أبراج قلعة حلب على الخانات الخارجية في عهد السلطان الملك الظاهر غازي ابن صلاح الدين الأيوبي انطلاقاً من العام 1190م حين عين حاكماً لحلب وضواحيها، وتكاد قصور القلعة تشكل لوحات تشكيلية قائمة بذاتها لكثرة ديكوراتها من أعمدة إلى قناطر ومقرنصات. وتيجان منحوتة عليها أوراق الزيتون والغار.. إلى مشاهد طبيعية مجتزئة محفورة فوق خشب الجدران والأرائك، ولم تستثنى الطواحين من مشهديات القلعة، وتقع الطاحونة العثمانية كما تدعى وهي نموذج هندسي فني غاية في الأناقة قرب أحد الأبراج الشرقية من الحصن وتطل على مدينة حلب الجديدة، ومن الصناعات التي راجت في أسواق حلب هناك صناعة الخناجر والسيوف القادمة من طليطلة المطعمة قبضتها بالذهب والمجوهرات والعاج الهندي، وكانت تتوافد إلى حلب عن طريق التجارة أسوة بالموسيقى الأندلسية التي نقلت الموشحات كما القدود من وإليها إنطاكية فالبندقية، وجنوا وصولاً إلى بلاد الأندلس.



جامع قلعة حلب

استنطق المستشرقون فنون حلب الممر والمسكن معاً لنجد في عشرات من لوحاتهم الفنية آلات موسيقية حلبية، كالدف، والدربكة، وعند أوجين دو لاكروا 1830م عراب الحركة الرومانسية في أوروبا، كذلك تزين مساجد القلعة بدءاً بجامعها الكبير ومئذنته مرصعة بالنحت الإسلامي الذائع الصيت، وتشرف على حلب الجديدة رسومات عدد من فناني حلب المعاصرين أمثال فاتح المدرس "أما خندق قلعة حلب فما من فنان تشكيلي سوري أو أجنبي شاهد جسر مدخلها الرئيسي وسورها الطويل إلا واستوقفه جمال المكان والتصميم (لوي كيالي) كذلك الأمر بالنسبة لحمامات قصور القلعة التي داعبت ريشة رسامين كبار عرب وأجانب وسواهم (كحمام نور الدين) وتعتبر النقوش الجدارية الإسلامية التي تشكل زخارف البوابات وأبراج قلعة حلب أكثر من أن تحصى كذلك هو حال ممرات هذا الحصن انطلاقاً من قاعة العرش (تعود لأيام سيف الدولة) وتضم زخارف وديكورات منحوتة على الخشب تزين السقف بأشكالها الهندسية المربعة والملونة وبجدرانها التي تكسوها موتيفات، تمثل طبيعة حلب بمناخها شبه الصحراوي الجاف.. لئن كان الدم يتوارث والفضيلة تكتسب كما قال "ميغيل دوسيرفنتس "صاحب دون كيشوت "إلا أن الفنون الحلبية جمعت بين التقليد (تقليد الطبيعة) وتجاوز الذات نحو الأفضل.. ألا يدخل الفنان إلى متاهة بيته (المكان) فيواجه قساوة الحياة وآلامها قبل أن تخرجه خيوط الفن منها إلى نور الحقيقة والخلاص؟ أليس للمكان قيمة تعبيرية حيناً، تصويرية أحياناً أخرى وجدانية جمالية في معظم الأحيان.

□□

ميراث السماء ..

□ عبد الفتاح قلعه جي

الحرف الأول: " لأنك فاترٌ، لست حاراً ولا بارداً، فإنني مزمعٌ أن أتقيأك" رؤيا ماريوحنا

من منكم يخبرني: أهو من نسلِ قابيل، أم هو من نسلِ هابيل؟

هكذا بدأ الراوي القصة

في المقهى الغارقِ في صمتِ الليل الثلجيْ

وعلى نار الزمنِ الفاغرةِ الأشداقْ

رنَّق طيرٌ أسطوري

بجناحيه الناريين

ينثر في الأحداقْ: مشهدَ موت/ رقصةَ ذئبٍ/ آتٍ من بدء الكهف إلى شطآن الأملِ الملحيّ

الحرف الثاني: " وعلّم آدم الأسماء كلها" قرآن كريم

(لم تكن خطيئة آدم أنه أكل من الشجرة المحرمة فحسب، وإنما هي أنه أخفى الأسماء عن ولديه. سَجَن قابيل أباه آدم في كهفٍ ولم يعترض هابيل، وكان كلاهما يطمحُ في الميراث،سرِّ الأسماء؛ هكذا بدأ الصراع)

قابيل: كم أكرهُك!

هابيل: وأنا ألذُّ بكرهكَ لي.

قابيل: وسأضربك.

هابيل: سأدير لك خديَ الآخر.

قابيل: أنت تثير أعصابي، تدفعني أن أقتلَك.

هابيل: إذن، سأمسح عن ثيابك ما تناثر من دمي.

قابيل: أين الدمُ الفوّار يا هابيل فيك؟

هابيل: وأين صوتُ العقل يا قابيل فيك؟

قابيل: هذا الخضوعُ سيهلكك/ الضعفُ فيك يثيرني/ هل أنت ميْت؟

هابيل: الموت ألاّ أدرك الأسماء.

قابيل: لا تذكر الأسماءَ ميراثَ السماء/ ملكي أنا.. / الوارث الشرعي للأسماء، للكنزِ الإلهي الذي يخفيه آدم في مغارة طينته.. في آدمَ السرُّ الكبير.

هابيل: سينال ميراثَ السما .. من يستحق.

قابيل: سيناله الأقوى..أنا.

الحرف الثالث: " الحجر الذي رفضه البناؤون سيصير رأسَ الزاوية" إنجيل متى

(آدم في الكهف وقد أصبح شيخاً أعمى/ يجلسُ فوق الصخرة/ في أسفلها نبعٌ تتجدول أمواهه/ ويداه مقيدتان إلى سلسلة في صدرِ الكهف المظلم)

آدم: صدأُ القيد يميت القيد، والإنسانُ يبقى، لا يموت

وجهُهُ المرميُّ في جب الزمان اليومَ عُهرٌ وإدانة

يبرز الماضي كخنجر

وسنيُّ الأسرِ لا بد يذوب الوقت فيها..تتحرر

وتزور الشمسُ كهفَ الموت من خلف جبالات انتظار معدنيّ

سجنوا الماضي/ بلا وجهٍ يعيشون .وكان الأمسُ وردة

كان بدءاً لربيع سرمديّ

..أو ربيع دمويّ

سجنوني.. سجنوا الأسماءَ في

وَهُمُ في الطينِ مازالوا يلوبون عليها.

آه من عزلتيَ العارية الصماء

آهٍ.. تركوني كسفينة

في عبابِ الليل والنسيانِ .. تسري

تمخرُ البحرَ بأسماء مواليد المدينة

لفّها الصمت ببُرْده

وزجاها الحاضر المقرورُ

نحو الراسيات

جُذرٍ فيها يصير الزمنُ الدافئ تمثالاً من الملح/ ضغينة

تركوني ومضوا

من غيرِ وجهٍ

كيف يحيا حاضر في تربة الكفران وارى أمسَهُ المدفون فيه؟

.. كيف يحيا؟!

الحرف الرابع: "تعالوا انظروا الدماء في الشوارع" بابلو نيرودا

(قال الراوي: وامتدت قرية قابيل/ وامتدت قرية هابيل/ حتى اختلط القابيليون بأخوتهم/ وتنازع سادتهم حكم القرية/ فأقيمت محكمة ضخمة/ فيها ميزانان ومقصلة واحدة/ وتطايرت الهامات بقاعتها/يمنة..يسرة../ والجمهور الشاهد حكم الجزارين/ يتقيأ رعباً دموياً)

قال قابيل مهدداً: دَمَا الصبر، هابيل، فارحل.

ردَّ هابيل متسائلاً: وشعبي، وقومي، وحزبي..!

حريمي.. وزوجتي الرابعة!

أأترك أرضي..؟ لمن..؟ للطغاة..؟

أنا لست أبغي سوى السلمِ والشمس..

حقِ التناسلِ، حقِ الحياة

صاح قابيل: حملتَ السلامَ شعاراً، لأنك ضعف الحياة

أمـا كنـت تـدعى بقابيـل في الأعصرِ الخالية

وكنـت تغمِّـس خبـزَك في نـار جرحي

وبالطين تردمُ نهرَ أنيني

سترحلُ

أو يرحل النور من محجريك

رفع هابيل غصن زيتون في وجه أخيه وقال:

وقبلاً رحلتُ

وأنّى حللتُ

وَجَدتُك قبلي

وجدتُك في

رأيت وجوديَ فيك

كـأنيَ أهـرب مني إليـك.. ومنـك إليّ

محال.. محال.. وتعرف هذا

فـلا تخـدعِ الـنفس قابيـلُ؛ إن الخلاصَ محال

(واتفق الأخوان/ أن يفصل كلّ أتباعه/ وابتدأ الفرزُ الأكبر في الليل

وتعاقـب ألـف خطيـب وخطيـب/ فـوق الأعـواد الخشبية:

الأدباء، الساسة، والدجالونَ

التجـار، الحـشاشون، القـوادون، العهرة

الأبواق، الأوغاد، السراق، الفجرة

يصرخ: باسمكَ وطني، باسمكِ يا قطعان الثورة أثأر

وتغور أصابعه

في اللحم المشوي الأنضر

بدماء من دنِّ الطِّفْ وخابيةِ القربى يسكر

فشل الفرز: كم من وجهٍ نعرف، حالَ، تغيَّر

كـم مـن جسدٍ، جَدَثٍ، يحوي قلبين، ثلاثةَ، أو أكثر!

الأوجهُ حِرباء

والكائن يجذبه القابيليون وأخوتهم

صاح قابيل بالهابيليين: دعوه فهذا حفيدي

وجذبه الهابيليون قائلين: دعـوه، فهـذا صـديق النضال، وهابيل قد عمَّده

وهكذا.. ضاع الوجه الإنساني/ واختلط الأسود بالأبيض/ والأسماءُ/ مازالت في جعبةِ آدم)

الحـرف الخـامس: " وطـني هـو الجـوع والشقاء.. والحب" أراجون

(في البتراء/ حيث اكتشف العلماء/ مغارة أهـل الكهـف/ رأوا في قـبر منحـوت يوميـات/ سطرها هابيل.. أقرأ بعضاً منها):

الأحد 9/7 بكى أطفاليَ التسعة/ وأمُّهمُ

تركتُ البيت لا ألوي على شيء

وقلتُ: الموت أهـون مـن سمـاعِ الجـوع في أطفالنا يعوي..

على عتباتِ قصر أخي

وقفتُ الليلَ أطرق بابَه المغلق

فلم يفتح

وجاء الموت من بوّابة المطلق

على فرس من الثلج

وقال تعال .. واتبعني

وعند الصبح صرَّ الباب/ جاء أخي/ وداس على بقايا جثتي في الثلج/ ثم مضى

الأربعاء 11/8 وجَّهْتُ إلى زوجي/ بالقلم المرتعش رسالةْ

أتبعها مختطفيّ بإنذارٍ آخر:

إمـا أن تـدفع يـا قابيـل الفديـةَ.. أو يُقتل هـابيل

في اليوم التالي

وجـد العمـالُ عظـامي.. وبقايـا مـن لحمي

في برميلِ قمامة

الخميس 4/6 يـوم الخمـيس وزع المعلـمُ الأجور

وأجرتي وضعتها في جيبيَ المخيطِ بالقصدير

وقلـت للأطفـال: إنـي عائـدٌ، لا تتعسوا، سأشتري أرغفةً كالقمر المنير

صاحت ورائي زوجتي: لا تنس أن تحضرَ حلوى للصغير

أواه يا حلمَ العبير.يا صغير

وعند بـاب الفـرن طالـت وقفـتي.. مضت شهور

وجرّني الجوع إلى مقبرة

في غابة الموتى رأيتني أصير نخلةً..

بَلَحُها مرُّ المذاق

وذات صبحٍ

خرج الفرانُ قابيل وصاح:

يا أيها الحطابُ

اقطع هذه النخلةَ من جذورها

لأن تَمْرها سعير

الثلاثاء 6/6 دك الأعداءُ خنادقنـا.. وتلفّت يساراً

فـإذا قابيــل يعــدو منــسحباً.. أو منهزماً

لا أعرف كيف تُسمّى الأشياء

..

دارت آلاتُ المعمل دورتَها

فإذا بي لحماً معلوباً

يأكله أحفادي

الجمعة الحزينة 4/2 في عتم الليل سمعت نحيباً

من حلب المصلوبة

أمٌّ تبكي وتحشرج:

الحق أقول لكم

لم يقتلني قابيل

آه يا وطني..

يا وطن الشرفاء ..المقهورين

الحرف السادس: " أيها الشعب ليتني كنت حطّاباً فأهوي على الجذوع بفأسي" الشابي

سكت الراوي

ثم طوى دفترَه.. وتململ روادُ المقهى

سأل المخمور المنكبُّ على كاس الأحداث:

ماذا حدث لآدم؟

قال رفيق السبحة: هذا كفر/ لم يتزوج هابيل ولم يترك ولداً.

قال الشيخ المنضود على أفق الزمن الغارب:

آدم كان نبياً

لم يُسجنْ في كهف

لم يُخْفِ الأسماء

أنت تدنّس ديوانَ العظماء

حزن الراوي/ حدث نفسه:

كيف أبعثرُ أرماسَ الموتى

أشعل نيران الآتي/ في عقل البُلداء

كيف سأصنع من كل الفقراء

بحراً لجّياً يَغمرُ بالمدّ الأخضر

شطآناً عشش في سَنَغ قراها الموتُ الأصفر

جزراً لم تُغسلْ بالطوفان الأول.. كيف؟

والتمعت في الرأسِ المجهد فكرة

قال الراوي: للأحداث بقية

(هذا قابيل يخترق المسرحُ/ يتقدم نحو الجمهورِ النائم/ وعلى ظهرهُ/ جثةُ هابيل)

قابيل: تقول الكتبُ: إني قد قتلت أخي

وإني قد حملتُ الجثة المفتوحةُ الشريان

في ندم على كتفي

ورحت أسيرُ أزماناً ووديانا

تلاحقني على الطرقاتِ لعنة والدي

المصفودِ في الكهف

إلى أن جاءني طيرٌ يعلمني

لأخلُصَ من عذابات الضمير وعضةِ الألمِ

أنا لا أدفعُ التهمة

ولكني سأحكي ما جرى في فجرِنا الدامي:

على كتفي/ حملتُ أخي جراحاً تنزف النيرانَ في صدري

وثِقْلُ الميْت/ ثِقْل الدمّ/ ثِقل الذنب / يُجهدني

ومن تلِ قريب صحتُ بالقرية:

تعالوا يا بني أمي.. أنا قابيل يدعوكم

وجاء الناس أفواجاً على الدربِ

أكفُهُمُ/ تلطخها دماء العار والذنب

وفي غضب/ قذفت بوجههم جثة

وقلت لهم: خذوا مرآة عاركمُ/ خذوا هابيل يا قَتَلة

وفي حزنِ

بصقتُ.. مضيتُ لا ألوي على شيء

قال الراوي: وهنـا اقـترب القاتـل مـن ناصيـةِ المسرح

ورمى بالجثة في أحضانِ الجمهورِ

المهزومِ الأعماقِ

الفاغرِ بالدهشةْ

بصقَ المنتصرُ على الأرض

فإذا خيط دمٍ معقودٍ بسعال

تنثره حنجرة الموت

ومضى مختفياً خلف الكالوس الأسود

- أُعلِنَ خَتْمُ العرض-

- ستارٌ يُسدلُ في بطء-

تعقيب: لم يستطع الجمهورُ مغادرة الصالة

محتار .. ماذا يصنع بالجثة؟

جثةِ مغدور تمتدّ..

تمتدُّ.. وتمتدّ..

من ثَبَجِ البحر إلى ثبج البحر..!

□□



كلام في الشعر "قول على قول"

❑ محمد راتب الحلاق

ما سأقدمه في هذه المقالة ويتعلق بالشعر يمثل رأيي الشخصي، وكأي رأي فإنه يحتمل الصواب والخطأ، وإن كنت، وما زلت، أرجحه حتى يتبيّن لي خطؤه، عندها لن أجد غضاضة في العدول عنه، لأن التشبث بالرأي ساعتئذ سيكون من باب التنطع والتعصب الذي لا يليق بالإنسان. وستكون مقالتي في صورة رؤوس أفكار قابلة للأخذ والرد والتقويم والإغناء أو الإلغاء.

- 1 -

الفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر بوجود الوزن أو لا وجوده، وإن كنت وما زلت أعد الوزن من مستلزمات الشعر الأساسية، ومن أخصّ خصائصه، ولكن ليس إلى الدرجة التي أعدّه فيها المقوّم الوحيد للشعر، كما يدّعي بعض النظّاميين، بل ربما تساهلت ونسبت بعض النصوص غير الموزونة إلى الشعر، وأخرجتها من دائرة النثر بسبب اغتنائها بمقومات الشعر الأخرى.

ومن جملة ما يميز الشعر من النثر الاختلاف في استراتيجيات التعبير، فالشعر يعتمد أساليب التصوير والإدهاش والاقتصاد اللغوي... والفانتازيا التي من شأنها أن تنتج عوالم باذخة من الخيال والرؤى؛ في حين يعتمد النثر أساليب الحوار والمحاججة وتعدد الأصوات والتقرير والبرهان والتحليل المستند إلى المنطق والعقل... بمعنى أن النثر يخاطب العقل بالدرجة الأولى، ولاسيما في النصوص النثرية غير الأدبية، فهو منشغل بإنتاج المعنى والتعبير عنه ببنى لغوية محكمة يتكافأ فيها الدال والمدلول حسب مسطرة المعجم، لتجنّب اللبس، وتحاشي الوقوع في التناقض، وسدّ الأبواب أمام التأويلات الناجمة عن المصالح المتضاربة.... أما الشعر فيخاطب الشخص ككل، عقلاً ووجداناً، مما يجعله قادراً على مخاطبة وجدان المتلقي وجوّانيته، واستثارة فعالية

الاستبطان لديه، إلى الدرجة التي يظن معها بأنه المقصود شخصياً بالنص، بل الشعور بأنه شريك في إنتاج النص، حين يقوم بعملية التمعني المركبة للكشف عن مستويات أكثر عمقاً من المعنى، والوصول إلى المغزى، أي إلى المعنى الخاص به. وإلى جانب ما سبق فإن النصّ الشعري قادر، كذلك، على الدخول في حوار مع المتلقي، أعني حواراً خارجياً هذه المرة، متوسلاً أساليب النثر واستراتيجياته، مما يسمح بتداخل الأصوات وتعددها، مما يجعله مفعماً بالحركة والحيوية والتفصيلات ذات الوظيفة النفسية التي تقربه من الواقع.. وبتفاعل استراتيجيات التعبير لكل من النثر والشعر استفاد كل منهما: إذا استفاد النثر، ولاسيما في الأجناس الأدبية النثرية، حين غدا قادراً على التسرّب إلى أعماق المتلقي، واستفاد الشعر من النثر حين تمّ إنتاج نصوص يندغم فيها الفن الشعري والفن النثري في آنٍ معاً، مع الاحتفاظ بميزة التكثيف والاقتصاد اللغوي والترميز... مع الانتباه إلى أنني ما زلت أتحدث عن النص الشعري وعن النصوص الأدبية النثرية ولا أتحدث عن النص عابر الأجناس، أو النص الشامل عابر النوعية، فلذلك حديث آخر.

وتظهر مفاعيل هذه العلاقة الجدلية أكثر ما تظهر عند الشاعر المتمكن، الذي يستطيع أن ينهض بمعادل فني يحول دون سقوط النص في وهاد غير وهاد الشعر؛ أما الشاعر الوسط وما دون ذلك في الدرجة (وهؤلاء أكثر من الهمّ على القلب) فلا يستطيعون ركوب متن هذه العلاقة، وإن حاولوا ذلك فسينتجون نصوصاً أقرب ما تكون إلى السجع، ليس فيها من الشعر إلا رغبة منتجيها بتسمية ما يكتبونه بالقصائد الشعرية والشعر منها براء.

الشاعر المتمكن وحده، الذي يمتلك أدوات الشعر والنثر، إلى جانب الموهبة الأصيلة، هو القادر على إنتاج النصوص العظيمة والجميلة التي تثير في النفوس الإحساس بالجمال والمتعة والنشوة الجذلى، فهو يعبر بالصور، ولاسيما الصور الحسية، ويتحاشى الصور الذهنية التي يصنّعها العقل ببرودة مقيتة.

- 2 -

الشعر هو اللغة الأولى التي استخدمها الإنسان في التعبير عن رؤيته ورؤياه، والتي صنع منها (وبها) الأساطير التي فسّر بواسطتها الوجود وما فيه من أحداث... ومع مرور الأيام انبثقت عن الشعر أساليب أخرى اصطلح على تسميتها بالأساليب النثرية إلى الدرجة التي نسي الناس معها جذرها الشعري، وظل النثر في حالة من التوق والحنين إلى ذلك الجذر، وحدث هذا في بعض الأجناس الأدبية النثرية التي تحاول أن تنهض بأجنحة اللغة الشعرية الباذخة والمترفة، وإن كنا لا ننكر استفادة الشعر من النثر، كما سبق وذكرت، حين بدأ الشعر يخرج شيئاً فشيئاً من دائرة الغنائية ذات الصوت الواحد بطبيعتها، وانتقل إلى الإطار الموضوعي والدرامي الذي يبني القصيدة بصورة فائقة الإحكام، أقول القصيدة ولا أقول المعنى، مما يجعل النص الشعري قادراً على مخاطبة المتلقي بواسطة مؤثرات خارجية مستمدة من البيئة (المادية والمعنوية)، مما زاد في ثراء النص وغزارة تدفقه الإبداعي، دون أن يخسر وظيفته الجمالية، ودون أن يخسر قابليته للتأويل المنفتح على آفاق غنية من المعاني الممكنة.

قلت ما قلت وأنا على وعي تام بأن اللغات الأخرى قد سبقت إلى إنتاج الملاحم، ولا يضير ذلك اللغة العربية في شيء. وعلى وعي تام، كذلك، بأن الشاعر العربي الجاهلي قد تناول مفردات بيئته بصورة مفصّلة، وعلى وعي بأن القصيدة الغنائية موجودة في اللغات جميعاً، وستبقى. فالقضية ليست قضية مفاضلة بينها وبين القصيدة الملحمية.. فالمطلوب هو الشعر في أيّ قالب جاء، والمدارس الفنية لا يلغي بعضها بعضاً، وهي لا تتعاقب ارتقاءً وإنما تتجاور، مثلها في ذلك مثل المذاهب الفلسفية.

والشاعر، وإن بدا في بعض الحالات عبثياً وعدمياً وغير مبال وغفير منتم لموقف أو قضية فإنه، شاء أم أبى، لا ينفكّ يبحث عن الجمال، أي عن الحق والخير أيضاً، أي عن الكمال: الكمال في نصوصه من حيث المبنى والمعنى والمغزى، والكمال في العالم الذي يعيش فيه ليصبح أكثر جمالاً وعدلاً وأقل قبحاً وظلماً. والدليل على صحة ما أدعيه أننا نجد نصوص الشاعر الحقيقي ترتقي باستمرار في سلم القيم الفنية، فكل نص ينجزه يشكل مقدمة لنص مستقبلي، وكل مرتبة يبلغها لا تعدو أن تكون درجة من درجات سلّم الكمال الفني، الذي يقوده إلى حيث الخير والجمال والحقيقة وقد تحررت من الزيف، ومن كل ما يحجبها عن غير المستحقين من البشر.. صحيح أن الشاعر، أي شاعر، مهما بلغ شأوه، لن يستطيع الوصول إلى تلك المكانة، فالعمر قصير والغايات نبيلة وبعيدة... لكن الشعر كطريقة من طرائق ممارسة الوجود والتعبير عنه ما زال يقترب، أكثر فأكثر، من عالم الخير والكمال، نتيجة تراكم التجارب الشعرية وتضافرها.

وطالما أن الشعر يبحث عن الجمال الكامن في الأشياء، وفي مفردات الوجود عموماً، فإنه ضرورة من ضرورات ذلك الوجود، ولا ينكر هذه الحقيقة إلا من قسا قلبه وتجهّمت مشاعره وأقام في أعماقه أسواراً سميكة من البلادة العاطفية.

خلاصة ما أردت أن أقوله: إن ظاهرة بدأت تلفت الانتباه في الشعر العربي الحديث تتمثل في تناول المفردات اليومية، وقد نجح في ذلك قلة من الشعراء الكبار، وسقط مقلدوهم حين وقعوا في مطب النثرية وابتعدوا عن أوهاج الشعر.

ـ 3 ـ

الفنان، ولاسيما الشاعر، يطلب الكمال دائماً، شأنه في ذلك شأن الروّاد والمصلحين والفلاسفة.. دون أن يعني ذلك أن أياً من هؤلاء قد حصّل الكمال أو وصل إليه، لأن من طبيعة الكمال أن يبقى في أفق الممكن دائماً، يراود الجميع ويدفعهم لأن يتقرّبوا منه، فهو الحافز الذي يدفع إلى الإتقان والتجويد، والذي يحرّض على النضال وبذل الجهد من أجل نيل الغايات النبيلة والإنجازات المرجوّة. والشاعر الحقيقي، كأي مبدع آخر، لا يقنع بما تم إنجازه، مهما كان الإنجاز المتحقق عظيماً، وإنما يتطلع باستمرار إلى النص الذي في خاطره، والذي لم ينجزه بعد، أي إلى النص الذي يشتهي أن ينجزه.ولطالما شعر الشاعر بالخوف والرهبة من الإخفاق والعجز، وهذا ما يسميه علماء النفس بقلق الإبداع، وهو قلق حميد، بل قلق مطلوب لا يعرفه إلا المبدعون الحقيقيون.

ثم إن الشعر ليس لغواً، ولا صف كلام وفق طراز معيّن... الشعر كما سبق وذكرت أحد أساليب الإنسان في البحث عن كنه الوجود وحقيقته تحرمه من الشعور بالجمال، ومن الإحساس بالحق والخير الثاويان في أعماق كل إنسان (بما هو إنسان)، ومن ينكر ضرورة الشعر، وضرورة الفن عموماً، كالذي يحرم العقل من التفكير واللسان من الكلام.

- 4 -

الشعر يتعالى عن الارتباط بالآني والراهن والزائل... إنه يتوهّم، وينبغي أن يتوهم، أنه يكتب لكل مكان ولكل زمان وليس لأبناء جيل معيّن أو بيئة محددة؛ وأنه يكتب الإنسان عموماً وللعالم قاطبة، وهذا ديدن الشعراء البار، وأحد أسباب خلود بعض النصوص وقدرتها على تجاوز الزمان والمكان واللغات... نقيض ما يكتبه الشعراء (الأقدام)، الذين تأخذهم ضجة الأحداث الصغيرة والعابرة.. حتى إذا انجلت تلك الأحداث وقرّ قرارها ضاع شعرهم وكأنه ما كان، لأنه في الحقيقة لم يكن شيئاً يحسب في ميزان الشعر، وإنما كان مجرد صوت من أصوات الضجيج الذي رافق تلك الأحداث، ثم لم يلبث أن انطفأ مع انطفائها..

إن الشاعر الذي يضع رأسه بين الرؤوس، ويمدح المستقر من التقنيات الفنية والممارسات والأفكار والسياسات على علاّتها، لا يعتد به بين الشعراء... الشعر الذي يدوم ويخلد هو الذي ينحاز للإنسان وقضاياه وليس الذي ينحاز إلى الأقوياء والمتنفذين ولا يمكن لشاعر، ما زال في رأسه درهم عقل، أن يكون ضد قضايا الإنسان والأوطان، هذا إن كنا نعني الشعراء الحقيقيين، لا أولئك المطبلين المزمرين، الذين لهم في كل عرس قرص.

- 5 -

كل الموضوعات مباحة في الشعر شرط أن يتم تناولها بطريقة شعرية تنتج شعراً حقيقياً، يحقق المعادلة الفنية الصعبة والدقيقة التي تماهي بين الشكل والمضمون، عندها لن يشغلنا المضمون مهما علا صراخه عن الشكل والتقنية وفنية التناول... ولن يصرفنا الشكل بزخرفه عن المضمون وإنما نكون في حضرة الشعر. وقد كذب علينا من قال: إن الشعر بشكله وتقنيته فقط، وخدعنا من قال: إن الشعر بمضامينه ومعانيه فقط. لأن الشعر الذي يدوم ويخلد، ولا ينطفئ لهيبه المقدس بمرور الأيام هو الذي استطاع أن يقترح معادلاً فنياً وتقنياً لموضوعه، وأن يقترح شكلاً جميلاً لمعانيه.

□□

قــراءة في كتــاب تجليــات التــصوف وجماليته ..

❑ هيثم دقاق

في سلسلة دراسات رقم(8) صدر عن اتحاد الكتاب العرب كتاب "تجليات التصوف وجماليته في الأدبين العربي والفارسي" (حتى القرن الثامن الهجري) تأليف الأستاذ الدكتور حسين جمعة رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية

يضم الكتاب 230 صفحة من القطع المتوسط تتصدره خمسة صفحات مقدمه، ومدخل من احد عشر صفحة، يعقبها ثلاثة أقسام وخاتمة تمتد على 180 صفحة. وأخيرا ملحق يضم نماذج من الشعر الصوفي في الأدبين العربي والفارسي لعدد من المتصوفة.

تحدث في القسم الأول عن التصوف مفهوماً وتاريخاً وأعلاماً. من الصفحة 25 إلى 82 استعرض فيه مفهوم التصوف وتاريخه والمؤثرات الوافدة إليه، ثم عن التصوف والوحدة والفناء، ثم عن التصوف والزهد، وأخيرا أشار إلى أبرز علماء التصوف.

في القسم الثاني: مفاهيم التصوف وموضوعاته في الأدبين العربي والفارسي. من الصفحة 83 إلى 138

القسم الثالث: جمالية الأدب الصوفي: من الصفحة 139 إلى 175 تحدث فيه عن جمالية اللغة والخيال الصوفي.

أخيرا الخاتمة: من الصفحة 177 إلى 180 – تحدث فيها عن وحدة الوجود التي تجلت في الوجود الأزلي بذاته. وهبوط الروح السرمدية من فضائها الغيبي لدى الواحد الأحد وانتشارها في الكون المادي(المخلوق)، الذي مثله الإنسان الذي اختاره الله ليحمل جوهره، فصار رمزاً لوحدة الأكوان بما تمثله روحه العاقلة من قدرة على التفكير والإبداع بما ينتجه من أفعال وأفكار، ومع تعلق الروح بالجسد المادي وصراعها مع النوازع الشهوانية المرتبطة بالمادة، ومن تجليات

الروح والجسد التي اختلفت تارة وتلاقت تارة أخرى تبعاً لحياتها الثقافية وما نشأت عليه وتوارثته من الأجيال السابقة، دأب الصوفي على تحرير روحه الربانية من قيد الجسد ورغباته المادية، وإعادتها إلى الجوهر الروحاني الرباني السامي المنزه عن والآثام.

وضم الكتاب ملحقاً تعرض لنماذج من الشعر الصوفي في الأدبين العربي والفارسي أمثال: رابعة العدوية، الحلاج، ابن سينا، السهروردي، ابن الفارض، ابن عربي، الششتري، مسعود سعد سلمان، سعد الشيرازي، جلال الدين الرومي، حافظ الشيرازي، فريد الدين العطار. من الصفحة 183 إلى نهاية الكتاب.

في المقدمة تعرض إلى ظاهرة التصوف في الوعي الديني، انطلاقاً من فكرة وحدة الوجود، ومن طبيعة الزهد والتنسك والنية الصادقة في عبادة الله وتطورها. ومن خلال وحدة الفكر الإنساني المنفتحة على الفضاء الكوني بعيداً عن التعصب أو الانحراف، فوحدة الأديان تعانق وحدة الأكوان، ووحدة الأكوان ممثلة لوحدة الديان. فالكمال لله وحده والإنسان يحتاج للهداية باستمرار.

وفي المدخل استهل حديثه بالقول: البصر بصران، ظاهر وباطن، والظاهر رؤية بالعين، أما الباطن فهي رؤيا اليقين والروح، والتعبير عنها يكون في تجليات الرؤية الكامنة في عالم الخيال التي تتوافق مع منطق العقل للعروج بفيوضات كلامية وذوقية تدل على علم لدني .. قال في ذلك ابن عربي: "للقلب وجهان ظاهر وباطن، فباطنه لا يقبل المحو، وظاهره يقبل المحو، وهو لوح المحو والإثبات". وأشار أن التصوف ظاهرة دينية وأدبية وثقافية فلسفية واجتماعية خلقية اشتغل بها كثير من الناس واختلفوا فيها تبعاً لاختلاف النشأة والمفاهيم. فالتصوف الأدبي رؤية مشبعة بالرموز والإشارات المؤسسة على الخيال، قوامها كامن في وحدة الشهود التي تتجلى في الصفات، أو في وحدة الوجود بتكامل الجسد والروح في النص. ومن ثم تصبح إبعاد الرؤية التصوفية اختراقاً للحجب التي تصادف الإنسان، وما وجود العقل أو الروح أو النفس في الجسد إلا دليل عليها.

والتأويل هو الانفتاح على فضاء من التجليات من خلال نور الإيمان ونور الغيبة ومعرفة المراتب معاً، فإذا أهملت فكرة التأويل مات النص، وعليه فان النص يحيا بالوعي والاجتهاد وملء الثغرات .. على أن يظل منهج التأويل ملتزماً بقواعد العقل والمعايير التي اعتمدها علماء المتصوفة.

إن الروح كانت تتحرك في الفضاء الواسع قبل أن يحبسها رب العالمين في الجسد لحكمة إلهية، فالروح فيه أمانة ربانية تستحق الرعاية والعناية لترتقي بالإنسان إلى مصاف المرتبة الإلهية، وتحريره من النزوات والشهوات، وحين تعود الروح إلى موطنها الأول، كأنه الحنين للوطن بما يمثله من انتماء واستقرار وطمأنينة. هذا الوعي يدل على الارتقاء بالإنسان إلى مصاف المرتبة الإلهية، وتحريره من النزوات والشهوات. يقول ابن سينا في الروح:

هبطت إليك من المحلِّ الأرفع

ورقاء ذات تعزز وتمنُّع

محجوبة عن كل مقلة ناظر

وهي التي سفرت ولم تتبرقع

في القسم الأول أشار إلى تطور مفهوم التصوف مع تطور الزمن، واختلاف المتصوفة تبعا لاختلاف خلفياتهم الدينية والفلسفية، وبالتالي فقد تعددت تعريفاته. منهم من أرجع اشتقاقه إلى الصوف لأنه يحمل معنى الفقر والخشونة، وكان الصوفيون يلبسون الصوف. ومنهم من أرجعه إلى صوفة القفا، وهي خصلة من الشعر على قفا الرأس، في حين قالت طائفة إنها سميت صوفية لصفا ونقاء أسرارها، وأرجع بعض الشعراء التسمية بأنها مشتقة من (صاف) بمعنى الطاعة والذل والمسكنة والاستقامة، لأنهم يميلون عن الرذائل والسيئات إلى الفضائل والطاعات، ومنهم من أرجعها إلى كلمة سوفيا في اليونانية وتعني الحكمة. إلى أن نصل إلى التعريفات الحديثة التي تقول إن التصوف هو الأخذ بالحقائق والكلام بالدقائق واليأس مما في أيدي الخلائق. وعدَّ البعض الإنسان قلب الوجود والمؤمن جنانه وروحه، منتبذين المشاغل الدنوية مبتعدين عما يؤذي الخلق متبتلين إلى الله.

وفي تاريخ التصوف قال: لم يعرف اصطلاح التصوف بداية، إنما كانت بدايته محاولة تدبر وفهم أسرار وحدة الوجود، والدعوة للقيم الفاضلة والعدالة الإنسانية المرتبطة بالحكمة عند القدماء والأنبياء والصالحين، كالخلق الحسن والصدق والتنسك والزهد .. ومع تقدم المؤثرات الوافدة تطورت فكرة الزهد بالارتباط بالمحبة الإلهية والفناء فيها، وتقاطعت هذه التأثيرات مع التعاليم الإسلامية التي أثرت في الفكر الصوفي في البحث عن وحدة الشهود ووحدة الوجود، وارتباطهما بالذات الإلهية، ومن ثم التعرض لوحدة البناء البشري بوصفه بناءً إلهيا. في الحديث الشريف "هذا الإنسان بنيان الله، ملعون من هدم بنيانه"[1]

ولما كان العقل شديد الشوق للمنطق بوصفه نورا أزليا، وأوليا، فإنه موصول بالمادة التي تعد العنصر الضروري لوجوده، ومن هنا يأتي الحديث عن الوحدة والفناء، في التصوف، في الوحدة الطبيعة الإلهية والبشرية، فنشأت عند المتصوفة وحدة الشهود ووحدة الوجود والفناء والحلول. وعلى اعتبار أن الطاقة الحيوية للإنسان (العقل/الخيال) لا تحدها حدود تبحث عن واجب الوجود وأسرارها، عرض الكاتب تاريخيا قصة جلجامش، حيث كان يعتقد انه خالد في الأرض لما فيه من التكوينية الإلهية، لكنه أدرك عند وفاة صديقه انكيدوا - الإله- أن مصيره محتوم كباقي البشر، فتحول إلى حكيم يبحث عن سر الحياة والموت، يعمل على التكفير عن ذنوبه.

كان الصابئة (المندائية) أقدم الديانات الموحدة يعدّون الصوم الكبير عندهم هو الامتناع عن الفواحش والمحرمات وكل ما يسئ إلى علاقة الإنسان بربه . ثم كانت المانوية التي أرادت تحرير الروح من سجنها الجسدي والخلاص من الجهل بالمعرفة بواسطة الزهد والرهبنة. فحرمت كل ما يشجع على شهوات الجسد والنفس، والابتعاد عن قتل الحيوانات وأكل لحومها، كما حرمت على المجتبين[2] الزواج والمعاشرة الجنسية.

وفي البوذية اختار بوذا الزهد والتنسك والعزلة والخلوة إلى الله في الأماكن النائية كالغابات والجبال.

وكذا في ارتباط السيد المسيح بالذات الإلهية، وكان قبله عند اليهودية أن عُزيراً هو

ابن الله. وربما يتقاطع هذا مع العقيدة الإسلامية في مفهوم الروح التي نفخها الله في آدم عليه السلام، وإن اتصف الجسد بالبشرية في حين ظلت الروح إلهية اختص الله عز وجل بها نفسه.

أما في الإسلام فقد جاء في الحديث النبوي: "ازهد في الدنيا يحبك الله، وازهد فيما عند الناس يحبك الناس". وقد اشتمل هذا الحديث على وصيتين عظيمتين: إحداهما: الزهد في الدنيا، وهو هنا رغبة إيمانية، مقتض لمحبة الله عز وجل وعبادة الله الواحد الأحد. والثانية: الزهد فيما في أيدي الناس، وترك المال والجاه والابتعاد عن الحرام فإنه مقتض لمحبة الناس.

وقد تعود وحدة الوجود إلى قدماء الجاهليين (الحنفية) فهم يرون أن كل شيء هالك بوصفه مادة وهي تعود بعد موت صاحبها للتراب، وتعود الروح إلى بارئها ولا يبقى له إلا عمله وذكره الحسن.

وعن الزهد قال: إن الزهد هو الانصراف عن أي شيء مكروه أو محمود تصغيرا لشأنه وتحقيرا له. عرفه أبو القاسم الجنيد : الزهد خلو القلب عما خلت منه اليد... وعدَّ المؤلف الزهد والخوف من الله أخوان، وهما مقترنان كالروح والجسد، لأن الزهد لا يكون إلا بالخوف من الله. والخوف هو الخشية من الله وتنفيذ أوامره والفرار من معاصيه واجتناب كل ما فيه شبه و ضلال.

وعليه فان التصوف كانت نشأته قديمة، ثم قدم له الإسلام روافد ثرية أغنت مفاهيمه، على الرغم من تأثرها بالتيارات الخارجية.

وفي القسم الثاني: مفاهيم التصوف.

من أهم الدلائل على نشوء لغة التصوف في الشعر العربي، بجمالياته المتنوعة العربية/الإسلامية، شكلا ومضمونا، أنه كان المجال الأعظم لأفكار التصوف، تضمن كثيراً من الرموز والكنايات والإشارات والألغاز. والدليل في شعر رابعة العدوية . فقد كانت السباقة إلى المثول أمام الحضرة الإلهية في مناجاتها وتلذذها في إطلاق الروح من الاسترقاق للبشر للارتقاء إلى عبودية الخالق. وقد جعلها الباحث المرتكز بين الأدبين العربي والفارسي فيما انطلقت منه ووصلت إليه.

أنتَ روح الفؤاد أنتَ رَجائي
أنتَ لي مُؤنسٌ وشوقُكَ زادي
حُبكَ الآنَ بُغْيَتي ونعيمي
وجَلاءٌ لعَينِ قَلْبي الصَّادي

عموما تأثر الأدب الصوفي العربي كثيرا بالأدب الفارسي الذي برز فيه علماء كبار مثل عمر الخيام والسهروردي وفريد العطار وجلال الدين الرومي وسعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي وأبو حامد الغزالي.

مفاهيم وموضوعات تصوفية:

المفاهيم التصوفية تعبر عما يختلج في نفوس المتصوفة من مشاعر وأفكار حول المحبة الإلهية، هذه المحبة التي تتصاعد شعوريا مبتدأه من التوبة والورع والتنسك بوصفها مقامات قديمه شرب الإنسان كأسها.

وأولد الشعر الصوفي مفاهيم ومصطلحات جديدة لم تكن معروفة قديما مثل:

الحجاب: هو انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحقائق.

الصبا: هي النفحات الرحمانية الآتية من مشرق الروحانيات والباعثة على الخير.

الرضا: القبول بقضاء الله خيره وشره، ولله المشيئة وحده وسكون القلب لذلك.

الخوف: هو ترك المذموم والمكروه بسبب الخوف من الله والرهبة منه.

الرجاء: توقع النجاة، رجاء الثواب بالاجتهاد والعمل توقع النجاة.

السرور: هو ابتهاج في الباطن، يظهر به تهللا ونضرة في الظاهر.

وعرضت الدراسة بعض مفاهيم التصوف المشهورة مثل التوبة وارتباطها بالخلوة والحب الإلهي ثم الوجد.

أ - التوبة: هي الرجوع والإنابة، والتوبة هي صفة الصالحين المؤمنين العابدين، والصوفي يعاني من تحولات عاطفية بين ماض يسعى لتخطيه ومستقبل يسعى إليه. والمقبل على التوبة يقرن النية بالسلوك والفعل. ولذلك فإن التوبة تعد المقام الأول عند المتصوفة. وهي مرتبطة بمحبة الله تحتاج إلى إخلاص النية وشروط ثلاثة: الندم والإقلاع والاعتذار. والتوق إلى المغفرة من الذنب ليصبح القلب طاهرا نقيا.

يا حبيبَ القَلْبِ ومالي سواكا

فارحم اليوم مذنبا قد أتاكا

يا رجائي وراحتي وسروري

قد أبى القلب أن يجيب سواكا

ب - الخلوة: يستعين التائب إلى الله بالعزلة أو ما يعرف بالخلوة، قد تكون صمتا وتفكرا أو ابتعادا عن الناس ليتجلى له الله بالقلب، واعتزال المتصوف في الخلوة المكانية راحة للقلب وراحة للذهن وتفرغا لعبادة الله وتفجير ينابيع الحكمة. والصلاة عند العارفين خشوع ومسكنة بين يدي رب العالمين، وهي أمر رباني ذات صلة روحية بين العبد وربه، وخلوةٌ مع الله تستجلب السكينة والطمأنينة، وتجعل الإنسان قريبا من الله، واقرب ما يكون العبد قريبا من الله وهو ساجد في صلاته. وعن رابعة العدوية:

راحتي يا إخوتي في خلوتي

وحبيبي دائما في حضرتي

يتبين أن الخلوة هي اندفاع كلي للعاشق نحو المعشوق يتجلى بلغة استبطانية غزلية ظاهرة، وباطنة ترتبط بحق الوجود المطلق الذي يستحق الحب

فالخلوة طريق المتصوفة تستقبل فيه نفوسهم الإشراقات والفيوضات التي تتجلى بالاتصال الروحي مع الخالق. حتى يتكامل الجسم مع الروح، وتعرج فيه الروح إلى الله ليشرق نوره فيها. وفي هذا قال الكاشاني: الخلوة محادثة السر مع الحق بحيث لا يرى غيره.

ج – الحب الإلهي:

الذات المطلقة هي ذات الله وكل ذات في الوجود هي جزئية ولم تكن لولا انبثاقها من الذات الإلهية، والعلاقة بينهما كعلاقة الولد بأمه. وإذا كان الحب عامّاً في كل شيء فإن العشق أخص منه.

والحب لله محمول على طاعته، يتجسد في حب الوجود المطلق في كل الصفات المنبثقة عنه، وحب المتصوف يصل إلى مقام الكشف والتجلي بوصفه ظهورا لذات الله في تجليات الفكر الصوفي.

وأصبح الحب الإلهي دينا تزول به الحدود والحواجز بين الأديان والعباد إذ لا يجوز لأحد أن ينال من الآخر أو يعتدي عليه بل أن يكون هدفه نشر المحبة والتسامح بين الخلائق. لان جوهر

البشري من أصل واحد فأينما توجه الإنسان فوجهته إلى الله. وهذا ما عبر عنه ابن عربي في قوله:

لقد صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ
فمَرعى لغزلان وديرٍ لرهبانِ
وبيت لأوثان وكعبة طائفٍ
وألواح توراةٍ ومصحف قرآنِ
أدين بدين الحب أنّى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني

د – الوجد:

الوجد هو: ما يصادف قلبك ويرد عليك بلا تعمد وتكلف، من غم أو فرح، يوصل الصوفي إلى وحدة الشهود ثم الوجود. والوجد طبع أصيل عند الصوفي، يتعلق قلبه بالواجد من شدة الخشوع وانقطاع تام لله، يوصل الصوفي إلى الفناء ليغيب عن شهود نفسه إلى غيره، ويصير وجدا بالذات الإلهية دائم الهيام. ويصبح الوجدان مرآة عاكسة لصفاء الإشراق، كأشعة الشمس المنعكسة على صفحة الماء الصافي.

يُعدُّ الوجد المرحلة الأخيرة في الحب الإلهي. ينتهي به إلى معرفة الحق والتماع نوره الأزلي يصبح لهباً قدسياً متضمخاً بالحب في طلب عالم النور، ويتحول إلى حالة الفناء ثم حالة الشهود، ومنهم من قال بالوجود، وقال آخرون إن الوجود هو مكاشفات من الحق.

يقول الجنيد إن لله – عز وجل – صفوة من عباده، وخلصا من خلقه انتخبهم للولاية وأستخلصهم للكرامة، وأفردهم به له، وجعل أجسادهم دنيوية وأرواحهم نورانية، وأوصافهم روحانية وإفهامهم عرشيه. يقول:

الوَجْدُ يُطْرب مَنْ في الوَجْد راحته
والوَجْد عند حضور الحق مفقود
قَدْ كان يُطْربني وَجْدي فأشغلني
عن رؤية الوجد ما في الوجد موجود

وفي موضوع الخمر قال: إن وظيفة الخمرة عند المتصوفة لا تحمل الوظائف القديمة التي عرضها الشعراء والناس من حيث اللون والطعم. فالخمرة هي خمره المحبة والوجد والمعرفة الصوفية وما تحمله من تجليات التذوق والنشوة الموصلة إلى مقام الفناء في الذات الإلهية، مما يجعل رمز الخمرة وأمكنتها وأدواتها وسقاتها معادلا للمقامات العرفانية. قد ينخدع المتلقي فيحكم عليها في غير ما هي عليه.

فالخمرة عند المتصوفة هي المعرفة يشربها ليصل إلى النشوة في الحب الإلهي بالاتصال بالمحبوب (الله) والارتقاء إلى مرتبة الوجود ومحو العالم الخارجي. كما في شعر الحلاج:

قلوب العارفين لها عيون
ترى ما لا يراه الناظرونا
وأجنحة تطير من غير ريش
إلى ملكوت رب العالمينا
فتسقيها شراب الصدق صرفاً
وتشرب من كؤوس العارفينا

القسم الثالث: في جمالية الأدب الصوفي.

تتجلى جمالية الأدب الصوفي في اللغة والخيال الإبتكاري المثير الذي تستخدمه الثقافة العربية والفارسية بوصفهما مشتركان في دائرة تاريخية واجتماعية فكرية متقاربة وخاصة في موضوع التصوف فاللغة عند المتصوفة متعددة

الرموز ذات طابع تصويري غامض لاسيما حينما ترتبط بنظرية الفيض.

جمالية اللغة الصوفية: تهدف إلى التقرب من الحكمة والخير متخذة العقل طريقا إليهما، وجعل اللغة الشفافة للانتقال من الصمت إلى الصوت الدلالي ثم إلى الصوت التفكيري لاستشراف حقيقة ما.

فلغة الصوفي تنهل روحها من رؤيته، وتنتقل معه من حال إلى حال ليصبح له مصطلحه لصيقا به يختلف عن مصطلح العابد السالك، ويفهم الواقع على طريقته الخاصة.

يقول ابن عربي:

مكانك من قلبي هو القلب كله

فليس لشيء فيه غيرك موضع

الكتاب بشكل عام يقدم نظرة عابرة على التصوف، دون الدخول في التفاصيل، ممزوج بحب الدكتور حسين جمعة للشعر الصوفي.

وعلى اعتبار إن النفوس تعشق الحكمة وتميل إليها لأنها خلاصة تجارب وعصارة فكر تجمع في ألفاظها القليلة معان كثيرة، فقد اعتنى الكتاب عناية كبيرة بالجانب الفني الأدبي في التصوف وتعبيراته الغنية بالشعر. علما أن ظاهرة التصوف متسعة المجال، شاسعة الأبعاد، لم يستطع احد أن يحيط بها، باعتبارها اكبر تيار روحي يسري في الأديان جميعا. وإن تتبع بعض خطوطها أو مساراتها الأساسية أو الكشف عن بعض ظواهرها لا يمكن الوصول إليها بسهولة. لأن الغاية عند المتصوفة لا يمكن إدراكها أو التعبير عنها بالمدارك والأساليب العادية، فلا الفلسفة ولا العقل قادران على الإحاطة بها، ولا تتجلى الا ببصيرة الغنوصية. بل إن متابعة سيرة متصوف واحد قد تشغل حياة باحث بأكملها، وخير مثال على ذلك لويس ماسينيون عندما كتب عن الحلاج. ويرى آخرون أن السبيل الوحيد لفهم الصوفية أن يجعل المرء نفسه في لحظة معينة مريدا من مريديها، أي أن يعيش روحانيتها الخاصة لحظة بلحظة بصحبة شيخ من الصوفية .

هناك نساء كثيرات حملن إلى حد كبير التعاليم الصوفية، وتميزن عن الرجال في علمهن وخبرتهن الصوفية، كان منهن قائدات روحيات لهن تأثير عميق على جماعات من المريدين الذين وجدوا العزاء في حضرتهن وهذا ما يقال في رابعة العدوية، وقد قيل:

ولو كان النساء كما ذُكِرنَ

لفُضِّلتْ النساءُ على الرجال

فلا التأنيث لاسم الشمس عيب

ولا التذكير فخر للهلال

وأكثر منطقة يوجد بها ناسكات إسلاميات الهند الإسلامية، وقد رأى البعض أن على المرأة المتصوفة أن ترى في زوجها نائبا عن الله، مستشهدين بالحديث النبوي، عن أبي هريرة عن النبي ﷺ قال:(لو كنت آمراً لأحد أن يسجد لأحد، لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها).أخرجه الترمذي.

لم أتعرض لكل ما عرض في فصول الكتاب من آراء وأفكار حول التصوف بل قمت بالتلميح إليها، خاصة وأن الدكتور حسين جمعة عرضها بكلام صحيح ولسان فصيح وأسلوب ممتع حملنا في رحلة فكرية سياحية وقفنا فيها على بعض المصطلحات والمفاهيم الصوفية وقطفنا فيها بعض الزهور الشعرية من حدائق التصوف حلقنا بها معه في رحابها.

وكما يقول ابن عربي:

قلمـي ولَـوْحي في الوجـود يمـدُّهُ
قلـمُ الإلــه ولوحُــهُ المحفـوظ
ويــدي يمــينُ الله في ملــكوتِهِ
ما شئتُ أجري والرسومُ حظوظُ

□□

الهوامش:

1ـ أخرجه الزيلعي في تخريج الكشاف - الرقم: 346/1 غريب جدا

2ـ اجتبى الشيء: اصطفاه واختاره لنفسه " { وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ }.

دوستويفسكي وكشف لحظات الانعطاف الاجتماعي

قراءة في رواية الأبله

□ خليل البيطار

ما الإبداع إذا لم يكن غوصاً في أعماق النفوس وإضاءة الزوايا المعتمة من لحظات التمزق والتعاسة؟ وما الأثر الأدبي إذا لم يترك في أعماق قارئه دهشة الاكتشاف ومتعة التقاط التفاصيل ورعشة الشراكة في التجربة.

وفيودور دوستويفسكي الأديب الروسي الكبير أدهش القراء وما يزال إلى يومنا بخبرته الإنسانية، وبقربه الحليم الوديع من الشعب، وبقدرته على التقاط اللحظات الانعطافية وما يتصل بها من تغيرات وتعرجات وتجاذبات، لا تترك آثارها على البشر فحسب، بل تشكل كاشفاً ومفتاحاً لفهم ما يدور من أحداث أو تصرفات لهذه الشريحة الاجتماعية أو تلك.

ولد دوستويفسكي في موسكو لأبوين نبيلين متعلمين، أبوه ميخائيل كان طبيباً يعالج الفقراء، وخدم في سلاح الهندسة برتبة ضابط، وبدأ فيودور حياته بترجمة رواية الكاتب الفرنسي بلزاك (يفغيني غرانديه)، ثم نشر عمله الأول وعنوانه (المساكين) عام 1845

ثم توالت قصصه ورواياته، وانضم إلى جمعية بتراشيفسكي الأدبية الثورية، وأدين بتهمة عدم الإبلاغ عن نشر رسالة بيلينسكي التحريضية، وحكم عليه بالإعدام، ثم استبدل الحكم بالسجن لأربع سنوات والنفي إلى سيبيريا بالإعدام، وقد فجرت هذه التجربة القاسية منابع موهبة دوستويفسكي، فكتب قصصاً في السجن ثم غادره، وجرد من رتبته، ثم دخل عالم الصحافة وأصدر مع أخيه ميخائيل مجلتي فريميا(الوقت)، وإيبوخا (العصر)، ونشر عدداً من أعماله في دوريات (البشير الروسي) والمذكرات الوطنية، ورأس تحرير مجلة (المواطن).

تأثر فيودور دوستويفسكي بغوغول وموليير وتورجينيف وسرفانتس وليو تولستوي، ولكنه تفرد بسلاسة الأسلوب ومتانته، وبحلاوة السرد، وترجمت أعماله إلى معظم اللغات الحية.

عرف دوستويفسكي بغزارة الإنتاج، وأبدع أعمالاً روائية مهمة من بينها: الجريمة والعقاب، والأبله، والشياطين، والمراهق، والمقامر، والإخوة كارامازوف، وقد أثنى نيكراسوف على أسلوبه وموضوعاته، ولاقت أعماله رواجاً داخل روسيا وخارجها، ثم أعيد الاعتبار للكاتب ومنح عضوية الأكاديمية الإمبراطورية عام 1877، ومنح العضوية الفخرية في الجمعية الأوربية الدولية بلندن، وكان رئيسها آنذاك فيكتور هيجو عام 1879.

بدأ دوستويفسكي نشر رواية الأبله في مجلة البشير الروسي عام 1868 وأنهاها عام 1869، ثم صدرت الرواية في طبعة مستقلة عام 1874، وصدرت ترجمة للرواية إلى العربية عن دار رادوغا الروسية أنجزها د. سامي الدروبي، وراجعها د. أبو بكر يوسف، والرواية في أربعة أجزاء وثمانية وأربعين فصلاً، وتقع في ألف ومئتي صفحة.

رصد دوستويفسكي التغيرات العميقة التي حدثت في روسيا إبان الربع الثالث من القرن التاسع عشر، من حيث انحلال الفئات الحاكمة وهشاشة السلطة، والتقط نقاط القوة الكامنة في الطبقة الوسطى الصاعدة، ورسم شخصياته بإتقان كي تعبر عن حركة الشرائح الاجتماعية المتنوعة، وحاول فهم ما تتركه التغيرات والأماكن والخبرات الحياتية وصراعات المصالح على النفوس من تأثيرات وتشوهات.

فكرة الرواية هي مزيج من الخبرة الثقافية الواسعة للمؤلف، ومن تجربته الشخصية الغنية، وهي ترتكز على عودة الغائب إلى وطنه، واكتشافه التغيرات التي حدثت في غيابه، وهناك نوعان من العودة: عودة من علاج أو إقامة اختيارية في أوربا كما كانت تفعل الأسر النبيلة وبعض النخب الثقافية الروسية، وعودة من المنفى السيبيري بعد العفو أو عند انتهاء العقوبة، كما كان حال الشخصيات التي تنتقد فساد الفئات الحاكمة، أو تطالب برفع الظلم عن الفئات الشعبية المفقرة، ودستويفسكي واحد من هؤلاء.

والعائد في الرواية هو الأمير ليف نيقولايفتش ميشكين، سليل أسرة نبيلة مشرفة على الانقراض، أصيب بمرض في طفولته عجز الأطباء عن شفائه، فأرسل للعلاج في سويسرا وغاب أربع سنوات، ثم عاد بعدها إلى روسيا بالقطار هشاً بلا مال، لا يملك سوى صرة ثياب، وتعرف أثناء الرحلة على الشاب روغوجين الثري، فحدثه الأخير عن الحسناء أنستاسيا فيليبوفنا التي يحبها، وأطلعه على صورتها التي يحملها معه، فقال الأمير: هذه الصورة يمكن أن تفقد المرء إيمانه! ص427

الأمير ميشكين عاد من سويسرا معافى ظاهرياً، لكن نوبات صرع ظلت تعاوده، وهو المرض نفسه الذي لازم دوستويفسكي بعد عودته من سيبيريا، وظهر ميشكين طيباً حسن الظن بالناس، لكن طيبته عادت عليه بالإيذاء نتيجة استغلال المحيطين به لوضعه، واهتدى إلى قريبة له تدعى إلزافيتا بروكفيفنا زوجة الجنرال إيبانشين، وتلقب الجنرالة لانتمائها إلى سلالة الأمراء، ففتحت له قلبها وأبواب بيتها، وقدمته إلى بناتها الثلاث ألكسندرا وأديلايدا وأجلايا يحدوها أمل أن يعجب بإحداهن فيختارها زوجة له، وغدا الأمير صديقاً للأسرة، وأظهر فطنة

وفراسة حين قص على الأم وبناتها ما رآه في قسمات وجوههن من أفكار وهواجس، ودهشت الكبرى إلزافيتا من فطنته، لكنها تضايقت من غبائه الظاهر ومن بلاهته وهشاشته.

ميشكين الطيب(الأبله) شبيه دون كيشوت يعود إلى وطن متغير، فتدهشه الطبيعة الروسية الساحرة، مثلما يدهشه جمال أنستاسيا وآجلايا، وتزعجه المناورات والخدع التي يكتشفها حوله أينما حل في بطرسبورغ أو بافلوفسك أو موسكو، ويدخل في منافسة شديدة مع روغوجين لاستمالة أنستاسيا الجميلة، نموذج المرأة الروسية القوية، الواثقة بنفسها والتي لم تغرها منافسات المعجبين الكثيرين بجمالها، وفي مقدمتهم روغوجين الثري وجانيا الموظف وتوتسكي الوصي عليها وولي نعمتها قبل أن تستقل وتعيش من عملها، وميشكين الأمير الذي أعجبتها طيبته، ووجدت في سيمائه النقاء الذي افتقدته والصدق الذي تنشده، ولكنها ظلت تخشى عليه من قوة شخصيتها ونوبات غضبها، وكانت كلما اقتربت منه أكثر زاد شكها في توازن شخصيته.

وصف دوستويفسكي واقع أسر الموظفين الروس، وآثار الاقتصاد الريعي على الظروف المعيشية القاسية، ورصد الشروخ الاجتماعية والتناقضات والنمائم، والأمير ميشكين العائد لاحظ ذلك، وقال للشاب كوليا الذي خدمه ونقل له الأخبار ببراعة: عندكم آلام كثيرة متراكمة تسبب هذا الغضب كله.ج1- ص 239. وقالت ناستاسيا حين رأت الأمير ميشكين وعرفت نبله وطيبته: هذه أول مرة أرى فيها إنساناً حقاً.ج1- ص277

وأشار دوستويفسكي إلى التغيرات الاجتماعية السريعة، وإلى التغيرات العمرانية الأقل سرعة في بطرسبورغ، وإلى عجلة الحياة المسرعة في العاصمة، وأثر ذلك على النفوس التي بلبلها التغير، فقال: إن عدداً قليلاً من المباني من هذا النوع القديم ما يزال قائماً دون تغيير في شوارع بطرسبورغ، حيث يتغير كل شيء بسرعة.ج2 –401. وقال الأمير لروغوجين عاشق أنستاسيا حين لاحظ الفوضى والازدحام في منزله: إن لمنزلك هيئة هي هيئة أسرتك كلها.ج2- ص405

رسم دوستويفسكي شخصيات نابضة بالحياة، تاركاً لها أن تفضي بما يدور داخلها من اضطراب وألم، وأن تبوح بحكاياتها التي يمتزج فيها الغموض بالمبالغة، وأن تروي أحلامها وتصرح بما تراه، وتبرز ثقافتها وذائقتها: إذ نلحظ أمراء يحظون باهتمام الأسر النبيلة، مثل الأمير ميشكين والأمير ش وجنرالات صعدت أسرهم إلى مرتبة النبالة لكنهم يواجهون إحباطات عديدة، فالجنرال إيبانشين تحاصره مسؤوليات المنصب ومطالب زوجته التي لا تنتهي ونوبات غضبها نتيجة شعورها بغبائه وعدم اكتراثه بحاجات بناته، وهناك أثرياء جدد منحتهم الظروف المتغيرة فرصاً نادرة من أرباح سريعة أو إرث كبير، مثل يفغيني الذي ترك له عمه ثروة كبيرة، وروغوجين الذي جمع ثروة طائلة عبر صفقات تجارية ناجحة، وهناك شخصيات عادية تعج بها المدن وهي تمارس أدوارها بحماسة أو بخنوع، ويلحظ في حركتها ونظراتها جوانب عميقة تجعل لها شأناً ودوراً نافعاً، مثل الشاب كوليا الذي حاز ثقة الجميع، وليبيديف وابنة فارفارا، وأرملة المعلم، وهناك نساء غريبات

الأطوار عكست تصرفاتهن التغيرات المتسارعة، وأحلام الجيل الجديد، ومحاولاته الخروج على النمطية السائدة، وانتزاع حقه في الاستقلالية واختيار الشريك الذي يحبه، فأنستاسيا تكاد تملأ المكان الذي توجد فيه، إذ يتحدث الجميع عن جمالها الممزوج بألم كبير وعذاب عظيم، لأن جمالاً كهذا يمكنه أن يقلب العالم، ج1 – ص166، وأجلايا البنت الصغرى للجنرال إيبانشين، كانت أجمل من أختيها فانصب اهتمام أمها الجنرالة على اختيار زوج ثري نبيل لابنتها، وهناك مرضى ومفلسون وخدم مهمشون وخانعون: أما إيبوليت الشاب المسلول الذي لجأ إلى بيت ليبيديف، وحظي باهتمام الأمير ورعاية أسرة إيبانشين، فكتب رسائل اعتراف أوضح فيها رؤيته للحياة، وسخر من آجلايا، وأبدى نية للانتحار يأساً بسبب تفاقم مرضه، لكن أيامه المعدودة امتدت أشهراً، ثم تحسنت صحته، وكشفت آراؤه واعترافاته تقلبات أمزجة الشخصيات الرئيسية في الرواية، إذ تباينت مواقف المحيطين به بين التعاطف والعناية الطبية، وبين عدم الاكتراث إلى درجة نظر بعضهم إلى نية إيبوليت الانتحار على أنها نهاية متوقعة وعادية.

عالم يمور بالحركة والحوادث الغريبة التي ساعدت الصحافة الناشطة في ترويجها، مثل أحداث قتل تافهة الأسباب وسرقات كثيرة، وحوادث انتحار وإفلاسات، وشبكات قنص للثروات، ونفوس ممزقة ومشاعر قهرية لدى شخصيات عديدة: إيبوليت وكوليا والجنرال إيبانشين، وضغوط، النمطية والرتابة التي واصلت حصارها وتكبيلها للعقول والأفكار، فإيبوليت يقول شاكياً من جانيا الذي استغله وعامله على أنه صبي نمام، وساخراً من محدودية فكره:(أنت التجسيد والرمز والقمة للعادية التافهة الوقحة المغرورة المبتذلة البشعة المنتفخة، أنت الروتين، لن تنبت في فكرك أو قلبك أية فكرة شخصية، ولن يمض فيهما أي معنى أصيل، وحسدك لا حدود له.ج4 –ص303

شخصيات الرواية متعددة المنابت والمواقع الاجتماعية، ومتباينة الأمزجة، تتعايش وتتصارع، وتتبادل الآراء والخبرات، ولكل منها عالمه الداخلي وهمومه وأوجاعه ورؤيته للعالم والطبيعة وللمحيطين به، فإلزافيتا ترى أن العالم مقلوب ـ ج2 ص553، وهي تحاول جاهدة أن تعيد إليه التوازن، ويفغيني بافلوفيتش يرى أن الليبرالية الوافدة إلى روسيا لا تعترف بالرأي الآخر، ويقول: لاحظت في أحيان كثيرة أن أصحابنا الليبراليين لا يدعون للآخرين أن يكون لهم رأي شخصي، وأنهم يردون على معارضيهم فوراً بالإهانات أو بما هو أسوأ منها.ج2 –ص573، ويرى إيبوليت المسلول أن الطبيعة ساخرة جداً، ويتساءل بحرارة: لماذا تخلق الطبيعة أفضل الكائنات لتسخر منهم بعد ذلك؟ ج2 –ص577

أفرد دوستويفسكي لكل شخصية همومها وعذاباتها ومحاولاتها الخروج من الضغوط والأحزان والتمزقات والهشاشة، وحبك قصة حب محورية مختلفة، تجري خلالها منافسات مؤلمة بين أنستاسيا الجميلة وعشاقها العديدين المتنافسين على كسب ودها: روغوجين الأمير ميشكين وجانيا وتوتسكي، وبين آجلايا التي تعلقت بالأمير ميشكين لكنها لم تكن واثقة من حبه، وقد مزجت حبها له بسخرية قاسية.

وتحدث تحولات عجيبة في القصة، فالأمير الذي أوشك أن يتقدم لخطبة آجلايا أخفق في

الاختبار أمام اجتماع أسرة إيبانتشين الذي حضرته الأميرة العجوز المقررة، وأنستاسيا التي وعدت روغوجين بالزواج به هربت منه وتنصلت من وعدها، لأنها تحب الأمير، ولكنها بعثت برسائل إلى آجلايا تحثها على الزواج به، وفي لقاء جمع المتنافسين الأربعة أنستاسيا وآجلايا وميشكين وروغوجين في بيت داريا سيئة السمعة، جرت مكاشفات حادة واتهامات متبادلة بين الصبيتين، لكن الخلاف بينهما لم يحسم، وحين تحسم أنستاسيا أمرها للزواج بالأمير وتطرد روغوجين، وقبل التوجه إلى الكنيسة لإنهاء المراسم، تهرب بعربة مع روغوجين إلى منزل الأخير، الذي سارع إلى طعنها بسكين وجلس يتأمل جمال جسدها، ثم يكتشف ميشكين ما وقع بعد عناء، ويجتمع العاشقان عند الجسد المسجى الذي أوشك أن يتحلل، ويذرف ميشكين دمعاً يسيل بعضه على خد روغوجين.

حفلت الرواية بحوارات غنية أظهرت تطلعات الفئات الوسطى إلى التجدد واللحاق بالجيران الأوربيين، وبحوارات عن التدين والإلحاد، وعن الاقتصاد والإدارة، وعن فلسفة الحب ودلالات الجمال، ومثال ذلك ما قالته أنستاسيا في إحدى رسائلها إلى آجلايا الجميلة: إن المرء يستطيع بجمال كهذا الجمال أن يحدث في العالم ثورة.ج3- ص257

رسم دوستويفسكي شخصيات معذبة ترتكب حماقات يصل بعضها إلى حد الجريمة، لكنها تبحث عن راحة فلا تجدها، وصور نفوس روسية واقعية أصيلة متحمسة أثارت دهشة من حولها، وأثارت دهشة أوربا كلها، وكشف سرده المتقن هياج الأعصاب والتوتر الناتج عن العزلة والسأم والظمأ.ج4- ص424، وسخر بقسوة من النخب المحلية أو الوافدة من أوربا، ومن ادعائها معرفة كل شيء، ورأى أنها لا تعرف روسيا حقاً.

وحلل دوستويفسكي نفسيات شخصياته، وفهم طبيعة كل حالة، واستبطن ما يمور داخلها من مشاعر وتناقضات، وقدم خدمات لعلم النفس التحليلي اعترف بها أعلامه الكبار، وامتدح النقاء والاستقامة والطفولة، ودعا إلى فهم عالم الأطفال الغني الذي يقدم لنا إجابات لا تخطر على بال الكبار، وانتقد أولئك الحالمين بتخيلاتهم النظرية، والهاربين من الخطوات العملية، وسخر من الموظفين التابعين المكتبيين في مقدمة الجزء الثالث من الرواية، وقال: لدينا موظفون من كل نوع، ولكننا نفتقد الشخص العملي.

وقدم دوستويفسكي نموذجاً للجمال الروسي الفريد، وللمرأة القوية التي تؤكد شخصيتها وحضورها، وتتجاهل الإغراءات، وتنتزع استقلاليتها، وقد نافست شخصية أنستاسيا في الرواية شخصية تاتيانا في رواية بوشكين (يوجين أونيغين)، وشخصية ليزا لتورجنيف في (عش النبلاء).

ورأى دوستويفسكي أن البلاهة وسوء الظن والهشاشة هي أمراض تصيب المجتمع كله في لحظات الانتقال والتغير، واتكأ على فهم عميق لإرث روسيا المسيحي حين استخدم شاهداً من الإنجيل يقول: إذا أردت أن تكون أولاً فكن خادماً للكل.ج4- ص442

وعني دوستويفسكي برصد التحولات العميقة التي جرت في وطنه وحزر اتجاهها الصاعد التقدمي، وعمل بوصية بوشكين غير

المكتوبة التي ذكرها في كلمته بذكرى الشاعر الكبير عام 1880 حين ختمها قائلاً: (رحل بوشكين وحمل معه سراً، وأراد أن نحزر هذا السر)، وقد استخدم مفردة (حزر) عشرات المرات في ثنايا الرواية ليؤكد وفاءه لمثقفي روسيا الكبار.

أثارت أعمال دوستويفسكي منذ صدورها نقاشات غنية ونقداً جاداً وجدلاً واسعاً، وحظيت باهتمام الدارسين إلى يومنا، وقال فيها الناقد الروسي المخضرم لوناتشارسكي: أعمال لا تتميز بجمال خارجي خاص، ولكن لب القضية أن ما يستوقفك لديه هو عبقرية المضمون، إنه يسعى مسرعاً إلى إذهالك، وإلى الاعتراف أمامك أنه يلد شخصياته في عذاب المخاض، وبقلب متسارع النبضات، وبأنفاس ثقيلة لاهثة، وهو يمضي مع أبطاله لارتكاب الجريمة، ويحيا معهم حياة جبارة فوارة، وهو يندم معهم، وهو معهم في أفكاره يزلزل السماء والأرض.

رأى دوستويفسكي وحزر أن الناس يمكن أن يكونوا رائعين وسعداء دون أن يفقدوا القدرة على الحياة، وكأني به لا يستطيع أن يصدق أن الشر هو الحالة الطبيعية للبشر كما أورد في قصته (حلم رجل مضحك).

وكان دوستويفسكي قد استشهد في كلمته التي ألقاها في ذكرى بوشكين برأي غوغول في الشاعر: (بوشكين ظاهرة خارقة وربما الوحيد في النفس الروسية)، وأضاف من عنده كلمة (ونبوية)، وأرى أن دوستويفسكي ظاهرة خارقة وفريدة في روسيا إبان الربع الثالث من القرن التاسع عشر ومستشرفة للانعطافات الكبرى التي تلت، وغيرت مجرى الأحداث في بلده وفي العالم كله.

□□

في رحيل الشاعر الكبير: جوزيف حرب عبقرية النص ومحموله الفكري والدلالي

□ يوسف مصطفى

رحل الشاعر العربي الكبير /جوزيف حرب/ ليلَ الأحد 2014/2/9م عن عُمرٍ بلغ سبعين عاماً.

كانت أعوامُ عطاءٍ، وإبداع.. في الولادة. هو من قرية /المعاميريّة/ قضاء /الزهراني/ في الجنوب اللبناني.. معنى ذلك انتماؤه للجنوب.. لجبل /عامل/ وما يعنيه من صمود عبر التاريخ ضد الاستعمار العثماني، وغيره، وانتفاضاتُ الجنوب، أو ما كان يسمى /عاميات جبل عامل/ والعامية تعني /ثورة الشعب/ ضد الظلم، والاحتلال.

حمل هموم الجنوب، وما عاناه من فقرٍ، وحرمان، حمله في قلبه، ولغته، ونبرة صوته، وهويّة انتمائه.. هذه القضايا وعاها الشاعر في ذاكرة الطفولة، والشباب، ورسخها صمود الجنوب/ وانتصاره على العدو الإسرائيلي في عام 2000م وعام 2006م أثناء عدوان تموز.

كانت تجليات الجنوب في شعره /نبضاً متمرداً/ وغناءً مقاوماً، وانتماءً للأرض، والشجر، والأوفياء، والأنهار، والجداول، وكبرياء المكان.

درس الأدب العربي، والحقوق في الجامعة اللبنانية.. عمل في سلك التعليم، وفي الإذاعة اللبنانية.. قدّم برامج إذاعية، وتلفزيونية.. رأس اتحاد الكتاب اللبنانيين: 1998- 2002م نال العديد من الجوائز التكريمية.. منحهُ الرئيس /بشار الأسد/ وسامَ الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة عام 2010م تقديراً لإبداعاته الكثيرة، ودوره في إغناء الأدب العربي.

أعماله الأدبية في الشعر: عذارى الهياكل 1960م، شجرة الأكاسيا 1986م، مملكة

الخبز والورد عام 1991م، الخصر والمزمار عام 1994م، السيدة البيضاءُ في شهوتها الكحلية عام 2000م، شيخُ الغيم، وعكّازُ الرّيح عام 2002م، دواةُ المسكِ عام 2011م، إلى العديد من الأعمال الأخرى.. صدر له في /اللغة المحكية/ مقصُ الحبر، سنونو تحت شمسية بنفسج، طالع عبالي فلْ، زرتكْ قصَبْ، فلّيْت ناي، وأعمال أخرى.

في ديوانه /**دواة المسك**/ نظمه في الفصحى، يقول:

سأظلُّ أفخرُ أنيْ عربيْ.. وأخوضُ معركتي القديمةَ من جديد.

قاهراً/ **هُبلاً**/.. قريباً منْ /**أبي ذرّ**/.. رفيقاً منْ رفاقِ /الزّنْجْ/.

منتصراً لسيفِ /**القرمـيِّ، والقُرمطـيِّ**/.. ومقاوماً في الأرضِ

حكّاماً.. ملابسهُمْ دمْ..

تاريخ أيديهم دمْ.. وعصيُّ شرطتهم دمْ.. ودواةُ قاضيهم دمْ.. ودمُ وسائدهم دمْ.. أسواقُ باعتهمْ دمْ.. ملأى به كلّ الملاعق.. كلّ زقّ في مجالسهم دمْ.

أقول: /**هبلْ**/ هو الصنمُ المعروف /**هُبلْ**/، واللاةُ، والعزّى/ **وأبي ذرٍّ**/ هو الصحابيّ الجليل الذي ثار ضد استغلال بيت المال في عهد الخليفة الثالث /والزنج/ إشارة لثورة /**الزنج العبيد**/ ضد ظلم الإقطاع، وإحراقهم البصرة في الفترة العباسية، والقرمـيُّ، والقرمطيُّ إشارة لدولة /القرامطة/ التي قامت في /**البحرين**/ وعرفت أول اشتراكية في التاريخ على مبدأ: (من كلٌّ حسب جهده، ولكل حسب حاجته). مؤسس الدولة القرمطية كان اسمه /**حمدان قرمط**/.

النص ينتمي لقصيدة /**النثر**/، واضح النبض المقاوم في النص ولغةُ الانتماء للعروبة، ومعركتها، والتمرد على الصنمية والاستغلال، ووصف الحكام العرب بأنهم /**حكام الدم**/، وما يمارس على ليبيا، وسورية، والعراق، ومصر، اليومَ هو بالمال العربي، ومن قبل حكام الرجعية العربية قتلاً، وتدميراً.

استخدم الشاعر أسلوبياً: الجملة الإنشائية، والجملة الخبرية.. وتكرار لفظ /**الدم**/ واتسعت مساحته من الملابس.. إلى العصيّ إلى الدواة والحبر، إلى الوسائد والملاعق، وزقّ الخمر.. فكان الدم، والقتل دينهم، وديدنهم.

هكذا رسم /**جوزيف حرب**/ المشهد العربي.. إنه زمن: الظلم، والعسف، والذبح، والدمار.

/**جوزيف حرب**/ هو شاعر الأغنية الفيروزية المتمثلة ـ دفءً وحناناً، وشدواً، وطبيعةً، وداخلاً نفسياً متفاعلاً حيث كتب للمطربة الكبيرة /فيروز/: خليك بالبيتْ ـ نبقى سوا ـ ما قدرتْ نسيتْ ـ بليلْ وشتي ـ سوارةُ العروسْ ـ أسامينا ـ فيكنْ تنسوا.. إلى عشراتِ الأغاني الأخرى وكلّها لحنّها العبقري الكبير / **فلمونْ وهبي**/ و/**زياد الرّحباني**/ **والأخوين رحباني**، وبعضها الموسيقار: رياض السُّنباطي.

في كلمات أغنية /**فيكنْ تنسوا**/ بالمناسبة /النّون/ هي /**آراميّة**/ وفي العربية /**فيكم**/ بالميم.

فيكون. جوزيف حرب:

فيكنْ تنسوا صُوَرْ حبايبكن.. فيكُنْ تنسو لونْ الوردْ.. ورفْ رسايلكمْ..

فيكنْ تنسو الخبزْ.. الكلام.. أساميي الأيامْ.. والمجد اللي كانْ..

لكنْ شو ما صارْ.. لا تنسوا وطنكن..

نلاحظ: /بساطة اللغة/ ومحكيتها، وبالتالي أصالة المحكي: صورْ حبايبْكن ـ لون الورد ـ رف الرسايلْ ـ الخبزْ ـ الكلامْ ـ أساميْ

الأيامْ، والأيام بمعنى الزمن، المجد اللي كانْ.. هذا كله في رأيه قد يُنسى.. لكنْ يجب ألا ينسى الوطن.. لأنهُ بذهابِ الوطن تذهب المعاني، والمفرداتِ التي ذكرها، وكلها تنتمي للوطن، وبقاء الوطن، ومكونه ليعادَ إنتاجها، وإبداعها، بالمعنى الوطنيّ، وبجهود الجميع، وإضافاتهم.. هكذا تُبنى الأوطانُ، وبجهود الجميع يُجبلُ طينُها.

يرى بعض النقاد: في ديوان / **المحبَّرة**/ للشاعر /**جوزيف حرب**/.. سَفَرٌ خيالي، وثقافي إلى كل الرسالات، والديانات، والمعتقدات الشرقية، والغربية.. إلى ما قبل الميلاد.

أما ديوانه /**مملكة الخبز، والورد**/.. فهو إهداءٌ إلى /**فيروز**/ وفيه قصائدُ مطوّلة تبدأ ولا تنتهي، وديوانه: /**السيدة البيضاء في شهوتها الكحلية**/ كما يدل عنوانه فهو سيرة، وسيرورة، ومحادثة، وحداثة.

في ديوانه المحكي /**جاي عبالي فلْ**/ هو يدير ظهره إلى هذا العالم، وإلى الحياة، وكأنه يقول: أنا في الطريق إلى عالم آخر.

إنه الحُزن الإنساني الكبير على هذا العالم، وما يشاهد فيه.

لغة /**جوزيف حرب**/ تحمل فرادتَها، وجديد مفرداتها، وطرقة ربطها.. عوالمها تنتمي للرمزيّ، والحداثيّ، والجواني ولمخيالٍ واسعٍ.. قادرٍ على /التوليف، والاستطراد الدلالي/.

عوالمُ /**جوزيف حرب**/ تنتمي للقيميّ، وللضميري، وللترابي، وللصدقي، وللوطني، هو متوحدٌ مع وطنه، وجنوبه، وهوائه، ومحيطه، وهوية انتمائه.

المخيال لديه، وقدرة التصوير فضاؤهما واسعٌ، ومُبتكر، ومجددٌ، وله رابطةُ الصوري، والفكري.. رغم المسافات بين الصور لكن يجمعها خيط إبداعي دقيق هو هوية انتمائها /**للإبداعي، والجديد**/..

في /**نثره**/ يفجّرُ المفردة، والتركيب، مفردته تنبض بالحياة، وهي تحمل طاقتها التفجيرية، ودويها الدلالي. والغنائي، والتشكيلي.. تكاد /**المفردة**/ أنْ تكون صورة لوحدها.

عوالم /**جوزيف حرب**/ تنتمي إلى: الروحي، والجوهري، والفكري، والتوليدي، والالفاتيّ المدهش/ والخصوصية، والتميز..

بساطة اللغة عند بداية الجملة الشعرية، ثم اتساعُ مساحة الرؤية، والرسم، والتراكم، والتأسيس ثم التوليد..

يقول في قصيدة /**قالب حلوى لعيد الميلاد**/ ص50 من ديوانه /**الخصر، والمزمار**/:

ووضعتُ الأرضَ على أكتافِ ملائكةٍ بيضاءْ..

وعلى الأرضِ.. وضعتُ الماءْ..

ووضعتُ على السَّماء هواءْ..

وعليه وضعتُ الغيمَ.. وفوقَ الغيم وضعتُ سَمَاءْ..

ناديتُ الريحَ، وبرق الليل.. ورُحنا نَجْبُلُ غيماً

ونقصِّبُ أشجارَ المطرِ القاسي.. ونطبق تصميم سنونوةِ الغابةِ

كيف حدائقُ هذي الأرضِ تكونْ.

وكيفَ يكونُ القصرُ.. وبيننا النهرْ.

هذا النصّ، وغيرُه ملفتٌ، ومُدهشٌ في لغته، وتشكيله، وصوره، والنوع الرمزيّ الانزياحيّ فيه.. السؤالُ: كيفَ يكونُ العُشب، وسكناهُ، ومنبتهُ.. الصورة جديدة /**بيت العُشب**/ لقد عمّ الجَدْبُ، وانقطعَ المطَرُ.

/**الأشجارُ لا مأوى لها في السَّهل**/.. لا حضور لها، الأشجارُ بلا مأوى.. مأوى الأشجار هو: حقولها، وسهولها، ووديانها، وجبالها، كلها ذهبت فلا أرض تنبتُ الشجر إنه القحط، واليباب. إنه الفراغُ والخواء، والعدمُ، والتلاشي.

شبّه الزهر /**بالمتسول**/ يغفو تحتَ الدرج المهجور.. لا يطلُّ على الشمس، ولا على الندى.. ذبل، وغابَ وانزوى.. عمّ اليبابُ كلَّ شيءٍ.. وطيرُ البريَّةِ لا غصنَ ليحطَّ عليه، حتى غُصن /العليق/ النبات المتطفل لمْ يعد موجوداً.

في قصيدة /**بيتٌ**/ قدَّم /**جوزيف حرب**/ رؤية خلاصية لبناء البيت الجديد، والوطن الجديد حيث نادى الريح، وبرق الليل، وراح /يجبل الغيم/ **ويقصبُ أحجارَ المطر القاسي**/ ويطبق تصميم السنونو، وتصميم حدائق الأرض، وكيف تكون.. وكيف يُبنى قصرُ البيت، وكيف يُبنى نهر الحياة، ويعود.

لم يقدم الشاعر: المشهد التراجيدي فقط، وما آل إليهِ الحالُ في مشهدنا العربي.

بلْ قدم الخلاص: باستقدام /**ريح الخلاص**/، وغيمة الخلاص التي نجبلها بأيدينا إنها غيمة البناء الوطني، وكيف يكون.. الملفت في الرمز /**نقصّب أحجار المطر القاسي**/ الأحجارُ نقصّبُ كما تُقصّبُ الذبيحة لنصل إلى قلبها لنفجّر نبعها.. لتخرج سنونة الغابة منها.. لنبني النّهر من جديد.

حفل النص بالدلالات الرمزية: الشجر لا مأوى له، والعشبُ بلا بيت، لا غصن للعصفور، قصبُ الطاحونة المائية، والقصب ينبت على ضفاف الأنهار، وحفيفهُ تحوّلَ لقاعة موسيقا: (قاعة ناي).

عَبْرَ هذا المخيال الواسع، واللغة الجديدة، والإلفات الصوريّ.. اشتغل /**جوزيف حرب**/ على فكرة /**البيت الوطني**/ وكيف يُبنى قوله /رحنا نجبُلُ

زيّنْتُ الزرقة فيها كوكب سبْعَهْ..

ووضعتُ عليها القمرَ الأصفرَ.. شَمْعَهْ..

إنها أسطورة الخلق البابلي، وكيف صاغها /**جوزيف حرب**/. بفكرة الأرض المحمولة على أكتاف الملائكة، والملائكة البيض رمز للصفاء..

الماء على الأرض، والهواء يملأ الفضاء، وفوق الفضاء الغيم، وفوق الغيم السموات السبع.

/**قالبُ الحلوى**/ الذي يتحدث عنه هو قالب /**تشكيل الوجود**/ وموادُّهُ الماء، والهواء، والغيم، والسماء، والملائكة حملةُ العرش، وقمرُ الإضاءة، وشمعةُ القلوب..

هكذا يشتغل /**جوزيف حرب**/ على الرموز التاريخية، ويعيد تركيبها شعراً.. واضح ملامح التناص مع آيات القرآن (وزيّنّا السماء الدنيا بمصابيح)، و(الملائكة حملةُ العرش) و(السمواتُ السبع) وموقع الرقم /**سبعة**/ في الأعداد، والدلالة. والقمرُ الأصفر هو /**شمعة إضاءة الوجود**/.

ونحنُ نشعلها بأيدينا، وعملنا..

النبريَّة، والطبقة الصوتية، ولغة الاختصار، وتفجير المفردة، وقوة الروح كلها خصائصُ إنشاد /جوزيف حرب/ لشعره.

في تقديري أنّ /**حنجرة فيروز**/ وصوتها أغنى شاعرية /**جوزيف حرب**/ وفجّر طاقة اللفظ فيها، وأحاط /بهالةٍ جماليّةٍ رائعة/.

/**جوزيف حرب**/ يصحُّ فيه قول نزار قباني:

هلْ عيونُ الأديب نهرُ لهيب

أمْ عيونُ الأديب نهرُ أغاني

أنا أقول:

/**جوزيف حربٌ**/ هو نهرُ اللهيب، وهو نهرُ الأغاني.

تحيةً للشاعر /**جوزيف حرب**/ ونحن في رحاب الرحيلْ.

□□

الحرب في الروايات الإيرانية ..

□ فاطمة كاظم زاده*

المقدمة

"ظهر أدب الحرب إلى الوجود منذ أن بدأت الحروب والمعارك؛ وستبقى مادامت الحروب دائرة. فالحرب هي الحياة كاملة، والأدب من الحياة يمتح ولها يعطي، وبسبب طبيعته هذه، ارتبط بالأحداث ارتباطاً وثيقاً؛ فهو أحد قطاعات النشاط الفكري، والعملي للبشرية، إنّه القطاع الذي تتشكل فيه صورتها ضمن مسارها التاريخي، وتؤرخ أحداثها فنياً."(مينة، حنا: أدب الحرب، وزارة الثقافة، دمشق، 1976، ص 11-12)

لقد استفاد الكتّاب من الحروب كمادة أولية قيمة لنقد الحياة الإنسانية، كما بُني قسم كبير من الآثار الأدبية الشهيرة والثمينة على أساس موضوع الحرب.

فالأديب الروسي الكبير (ليو تولستوي) صاغ روايته الرائعة "الحرب والسلام" مستنداً إلى أحداث التاريخ، ويتكلم (ارنست همنغواي) في "وداعاً للسلاح" عن الحروب العالمية العظيمة. كما عرض (أندره مالرو) في رواية "رجاء"، و(هرمان هسه) في "إن تستمرّ الحرب"، و(هاينريش بل) في "حين وصل الغريب إلى إسبانيا"، و(إميل زولا) في "الفشل"، و(اريش ماريا رمارك) في "لا خبر في الغرب" و... صورة إنسان محارب أو سلميّ، وجعلوا الحرب أساس رواياتهم. تدور أحداث هذه الروايات حول الحرب وقضاياها؛ ولكن رؤية كاتبيها لظاهرة الحرب تختلف من واحد إلى آخر. فحينما يُطرح موضوع أدب الحرب، تبرز مسألتان مهمّتان: أ- رؤية الكاتب إلى الحرب، ب- رؤية الكاتب إلى الأدب وما يتوقّع منه. ويُخلق أدب الحرب من تلفيق هاتين المسألتين. ولذا من الممكن أن يقع كل أثر أدبي يتناول موضوع الحرب في فئة تختلف عن

* دكتوراه أدب عربي، عضو في الهيئة التدريسية في جامعة المعارف والعلوم القرآنية بطهران،
kazemzadeh@quran.ac.ir

الفئة الأخرى حسب نوعية فكرة كاتبه، ورؤيته بالنسبة للحرب.

أهمية البحث

بدأت عام 1980م حرب شاملة وعنيفة ضد إيران استمرّت ثماني سنوات. وخلّفت هذه الحرب خسائر فادحة وجسيمة في المجالات الاقتصادية، والسياسية، والعسكرية، والثقافية جميعها. كما أثرت تأثيراً واضحاً في الأدب القصصي الإيراني، ولاسيما في الرواية.

لقد اتخذ الروائيون الإيرانيون مواقف مختلفة من الحرب؛ فتحدّث بعض الكتّاب عن تضحيات المقاتلين، وحرصهم على الوصول إلى الشهادة في سبيل الدفاع عن الوطن، بينما ذهب بعضهم إلى أنّ هذه الحرب لم تكن إلّا خراباً ودماراً وقتلاً وتشريداً. كما اتخذ قسم منهم موقفاً معتدلاً، وسلكوا درب المتوسط. لذا قمنا بدراسة ثلاث روايات عن الحرب في إيران، لتُبيّن الاختلافات بين رؤية كلّ من كتّابها ضمن دراسة فنية للروايات. وسلكنا المنهج الوصفي والاجتماعي والنقدي، والتحليلي؛ لإظهار عناصر الرواية في النماذج المختارة، كما دُرست رؤية الروائيين التي اتبعها كلٌ منهم في روايته، وهذه الروايات هي: "شتاء 84"، و"العصافير تفهم الجنة"، و"طريق اسطنبول الطويل".

رواية "شتاء 84" لـ(إسماعيل فصيح)

ملخّص الرواية

يذهب "جلال آريان" الأستاذ المتقاعد الذي كان يعمل موظفاً في شركة النفط في كانون الثاني سنة 1984 إلى مدينة الأهواز، حتى يبحث عن ابن خادمه الذي فُقد أثناء الحرب؛ ويتعرف "آريان" إلى شاب اسمه "منصور فرجام" مصادفةً.

و"فرجام" هذا نال الدكتوراه في علوم الكمبيوتر من أمريكا، وجاء إلى الأهواز لتدشين مركز تكنولوجيا الكمبيوتر في شركة النفط. ويبدأ "فرجام" عمله في الشركة، ولكنه مالبث أن شعر باليأس وترك العمل بعد مدة قصيرة، بسبب الضوابط والقوانين الإدارية المقيدة، وعدم النظام والوفاء بالعهد في كلام رؤسائه وموظفيه. كان لدى "آريان" أصدقاء من الأهواز، ومن خلال علاقاته بهم يتّخذ "فرجام" أهمّ قرار في حياته. وهو الذهاب إلى الحرب بدلاً من الجندي الذي كانت عيون خطيبته تشابه عيون خطيبة "فرجام" التي وافتها المنية، ويستشهد "فرجام" في الحرب.

عناصر الرواية

بُنيت الرواية على أساس حبكة ساذجة، وهي نوعية حياة وموت "منصور فرجام"، ومن ثم تُطرح موضوعات هامشية أخرى إلى جانب الموضوع الأصلي. وحبكة الرواية منسّقة ومنطقية وتحتوي على عناصر الرواية بكاملها.

وتبدأ العقدة أثناء رجوع "منصور فرجام" إلى إيران، وينجح الكاتب في عدم حلّ هذه العقدة حتى نهاية الرواية، إذ تصل العقدة إلى ذروتها ويحلّها حين يسمع "آريان" خبر شهادة "فرشاد"؛ ولكنه يفاجأ بجثة "فرجام"، وعندها تحلّ له العقدة وتفاصيل علاقات "فرشاد" و"فرجام" الأخيرة.

وأما الصراع الحقيقي في الرواية هو الصراع بين البلدين إيران والعراق والحرب بينهما؛ إضافة إلى أنّ الرواية تدور حول صراعات أخلاقية وباطنية بين الأبطال؛ ولا تصل هذه الصراعات الأخلاقية إلى حادثة أو مواجهة مباشرة؛ بل يريد الراوي أن يظهر التضاد والصراع بين فكرة مثقفي جامعة إيران وسلوكهم، وفكرة ذهاب المقاتلين والمتطوعين إلى المعركة.

إنّ تأكيد الكاتب على سلبية الحرب وحصيلتها يُعدّ موضوع الرواية الأصلي؛ ولذا يحاول الراوي أن يرسم جوّ الخراب والدمار الذي يسيطر على المجتمع الإيراني، ويبالغ في نفور الشعب من الحرب، ومن مسؤولي الحكومة أحياناً.

وزمان الرواية كما يبدو من اسمها، يتصل بثلاثة أشهر من فصل الشتاء في سنة 1984م. أما المكان فهو جنوب إيران ولاسيما الأهواز، والدزفول، وآبادان.

تشبه الرواية المسرح إذ لا يُسمع فيها شيءٌ من الحوار بين أبطالها خارج هذا المسرح. والحوار بين الأبطال مطوّل ومُتعِب إلى حدّ ما. ولكن هذه الحوارات نفسها تبرز فكرة كل بطل ورؤيته تجاه ما كان يحدث، ويوصله للقارئ.

وتتكون شخصيات الرواية الأصلية من المثقفين الذين يرون جذور الحرب في عدم أهلية ساسة الحكومة الإيرانية ورؤسائها. فهم لا يشاركون في الحرب مباشرة، بل هم ضحايا الحرب أو يتأسفون على ضحايا الحرب.(ص 99) وينقسم الأبطال في "شتاء 84" إلى قسمين: مؤيدي الحكومة، وعامة الناس الذين تطوعوا للمشاركة في المعركة، ومعارضي الحرب ومنتقدي الحكومة الذين يبرزون خلافاتهم مع الحكومة والحرب في حوارهم، وكلامهم.

"جلال آريان" راوي الرواية، الذي لا يعرب عن أحاسيسه إلّا في مشاهد نادرة، فهو شخصية نوستالوجية، و"منصور فرجام" الذي بُنيت الرواية على تفاصيل حياته، ويموت بدلاً عن الآخر لتحقيق الماهية الإنسانية.(ص 927) و"إدريس" الوجه الضد والمعاكس لـ"فرجام"، هو الشخصيات الرئيسة في الرواية.

إنّ الرواية لها أسلوب كتابة المذكّرات وتروى من وجهة نظر المتكلم. وإيقاع الرواية ممزوج بلغة فكاهية، ومؤلمة في الوقت نفسه. يشرح الراوي ما حدث في المدن الإيرانية إبّانَ الحرب من خلال رؤية أبطال الرواية. وثمة غمامة سوداء سادت جوّ الرواية.

الحرب في الرواية

يستخدم المؤلف في هذه الرواية منهج الواقعية الذي يشبه كتابة التقرير، ويجعل راويه الدائم يروي الأحداث في الأماكن المعروفة(جنوب إيران). ويعرض الكاتب صورة الحرب من وجهة نظره، ويحاول أن يفرض رأيه على القارئ، ويبرزه على لسان أبطال الرواية.

أصيب المجتمع الإيراني بنوع من التشويش، ففي فضاءات أحداث هذه الرواية يتوقع الجميع أن تنتهي الحرب وتتغير الظروف السائدة، بينما أحاطت بهم مجموعة من الشهداء، والمفقودين، والمعدمين، والذين لم ينجوا من الصواريخ وقذائف الهاون. فقد غمر قلوبَ أبناء الشعب ونفوسهم الشعورُ بالخيبة والفشل والقنوط. وهم

يبحثون عن طريق للهروب من هذه الظروف الصعبة.

أقيل المثقفون مثل "اريان"، "يارناصر"، و"جزائري" من إدارة المجتمع؛ في حين سلّمت الحكومة الأمور التشريعية والتنفيذية إلى عامة الناس مثل "نخل شلمجه اي"، و"طاعتيان"، و"أبوغالب"...إلخ.

كان الناس ينتظرون شيئاً جديداً، فرجال الحكومة لا يصدقون مع الشعب في كلامهم ولا في سلوكهم. لقد عمّت أرجاء الرواية غمامة سوداء، وظلّت الحرب على المجتمع كطاعون فاتك ومدمّر.(فصيح، اسماعيل: شتاء 84، تر: محمد علاء الدين منصور، دار المجلس الأهلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص 106)

لقد اختار (فصيح) أبطال روايته المقاتلين من عامة المجتمع، فهم الذين لم يفكروا بعمق الحوادث، ولم يدرسوا، ولم يعيشوا في التكلّف وزخرفات الحياة المتطورة؛ بل كانوا يعشقون الشهادة أكثر من أيّ شيء آخر.(ص 145).

"إدريس" أحسن نموذج وممثل لهذا النوع من الشخصيات، وهو في جهة مقابلة لـ"فرجام" المثقف. فكلام "إدريس" وأصدقائه ليس من جنس كلام الآخرين، حينما يظهر الآخرون قلقهم حول ذهاب "فرشاد" إلى المعركة، ويبحثون عن حلّ، يقول "إدريس":

"إنّ الشهيد يذهب إلى الجنة في الآخرة."(فصيح، اسماعيل: شتاء 84، ص 296)

ويرسم الراوي الاختلاف الموجود بين هذه الجملة، وبين فكرة بقية الأبطال بوضوح، فهم لا يهتمّون بما قاله كأنهم لا يرونه. ويريد الكاتب أن يظهر رأيه بما يكتب عن أقوال الأبطال، ويبرز موافقته أومخالفته لآرائهم. "إدريس" العاميّ يتكلم عن الجنة والجحيم، ويعتقد أنّه كل شيء بيد الله، في حين يرى "فرجام" أو "يارناصر" الأمور من قناة المنطق، ويحلّلون الأمور بالأيديولوجيا النابعة من عمق وجودهم:

"يقول إدريس: بيد الله. يقول الراوي(فرجام): إنّ مصيرنا بيد من اختفوا في مكان، ويرسلون قذائف الهاون على رأسنا، والقرعة تعيّن من يسقط الهاون على رأسه، وليس الأمر بيد الله...، ويقول الدكتور يارناصر: كلّ شعار سيؤدي إلى الحقيقة يوماً، وسيأتي يوم نستنشق فيه الموت بدلاً من الأكسجين..."(ص 342- 343)

يحاول الراوي أن يقلّل أهمية المقاتلين، وعدم عقلانيتهم، لذا يشير إلى وصاياهم التي تشبه بعضها البعض. فمثلاً يفهم القارئ من وصية شخص بأن كلّ أفراد أسرته استشهدوا في الحرب، وهو لا يفكّر إلّا بالشهادة! أو مثلاً يريد شخص آخر أن يستشهد؛ لأن الدولة تعطي كلّ الإمكانات إلى أسرة الشهداء!

إنّ التضاد والتباين الموجود بين الخير والشر، وبين المثقفين والعوام يتجلّى في صفحات الرواية، والكاتب يعرّف القوى المعارضة للحكومة، ومؤيديها على نحو ما يريد هو. فهو يرى المعارضين بأنهم أهل الحق والعقل والمنطق. وفي النهاية يعرب الراوي عن أسفه لما سببته الحرب لمثل "فرجام"، في حين يستمرّ أشخاص مثل "إدريس" في حياتهم العادية!

رواية "العصافير تفهم الجنة" لـ(حسن بني عامري)

ملخص الرواية

يستشهد "علي" في معركة حدثت على شاطئ أروند خلال الحرب بين إيران والعراق. ومن ثم تُكشف جثمانه السليمة بعد مضي سنين طويلة على استشهاده. وفي ليلة مراسم تأبينه يتّصل شخص بـ"دانيال" - صديق "علي" - ويقول إنه الشهيد نفسه، وكل أحداث الرواية تُروى في الليلة المذكورة، ويقوم "دانيال" المخرج والمراسل بتمثيل حياة "علي" عبر الصور والأفلام التي كانت عنده، وفي النهاية يحلّ الكاتب عقدة الرواية بأن من اتصل بـ"دانيال" وأصدقاء الشهيد كان شقيقه التوأم "عليشاه" الذي لم يصل إلى أهدافه في الحياة على نحو ما وصل إليه أخوه.

عناصر الرواية

يتبادر إلى الذهن في الرؤية الأولى للرواية بأن الحبكة قامت على أساس غالبية الروايات، أيّ الولادة، والنموّ، والموت؛ ولكنّ الكاتب زيّن حبكته ببيان مراحل مختلفة عن تكوين القصة. وفي الحقيقة الحبكة هي كيفية ولادة "علي" وبلوغه، كما ترسم نوعية موته الأسطوريّ، ويستعين الكاتب بأيّة مادة أو حادث، أو بأيّ بطل ليبني الحبكة عليه شيئاً فشيئاً.

يمثل رجوع "علي" واتصاله بـ"دانيال" على الرغم من استشهاده عقدة الرواية. فلمَن تلك الجثة المكشوفة على شاطئ النهر؟ ومن الذي تكلم مع "دانيال" بعد استشهاد "علي"؟ وتحلّ العقدة في النهاية على يدي الكاتب لا الراوي بطريقة حديثة، إذ يحضر الكاتب إلى غرفة "دانيال" ويكشف بأن "عليشاه" هو الذي عرّف نفسه بدلاً عن الشهيد مستهدفاً تخريب وجهته الإيجابية.

وأما الصراع بين البلدين إيران والعراق من جهة، والصراع بين رؤية الناس إلى مقولة الحرب والموت يشكلان التضاد والصراع في الرواية، ولم يسلك (بني عامري) مسلك قسم خاص من الأفراد في رؤيتهم الإيجابية أو السلبية للحرب؛ بل يترك المجال للقارئ ليختار الرؤية المرجّحة.

وسيطر على فضاء الرواية موضوعات العشق، والموت، والحياة، كما يرسم الكاتب نشأة العشق في خشونة الحرب، ويصور الموت والحياة كالمتضادين المتنافرين، والمتقاربين في الوقت نفسه للمقاتلين والمشاركين في الحرب.

تجري أحداث الرواية في ليلة واحدة، وتمرّ الأحداث في ذهن "دانيال" كفلم مشوش. والقارئ يضطرّ أن يرتب الأحداث على أساس زمان وقوعها، ومكانها الذي دار في محافظة خوزستان ولاسيما في منطقة أروند حتى يصل إلى مسار القصة المنطقية والموضوعية.

ترك (بني عامري) أثراً بديعاً في روايته مستنداً إلى الحوار، وهو يستخدم اللهجات العامية واللغة الفصحى في الحوار بين الأبطال حتى يبتكر لغة فنية بديعة تنتقل من لسان كل بطل إلى الآخر. ويُدخل الرمز والفكاهة في الحوار ليشرح مايريد أن يقوله.

لقد تحدث الكاتب عن نفسه في "العصافير تفهم الجنة"، وبحث عنها في طبقات الرواية الخفية والمعقّدة. فعرّف القارئ حقيقة الكاتب الذي تجلت شخصيته وراء أبطال الرواية المختلفة نحو "دانيال"، و"علي"، و"هانية" و...إلخ. فالكاتب

هو الشخصية الرئيسة في الرواية.(قبادی، حسین‌علی: نقد اسطوره ای گنجشک‌ها بهشت را می فهمند، ادبیات داستانی دفاع مقدس وهویت ایرانی- اسلامی، جهاد دانشگاهی، تهران، 1389، ص154) "دانیال" المخرج، هو الراوي الأول، و"هانية" هي الراوية الثانية. تقرب (بني عامري) إلى أبطال روايته، وعرفهم معرفة باطنية، فلذا استطاع أن يعرض شخصيات كاملة وملموسة.

كُتبت "العصافير تفهم الجنة" على منهج المونولج الداخلي، ورويت الأحداث تروى على لسان السارد المشارك؛ والسارد يتغير من بطل إلى آخر من دون أن يتغير وجهة النظر من المتكلم. تمرّ الأحداث في ذهن "دانيال" من الماضي إلى الحاضر أو بالعكس، ويسرد الراوي الأول والثاني والثالث... إلخ القصة.

الحرب في الرواية

يؤكد (بني عامري) على حدوث الحرب المفروضة التي شارك فيها جميع الإيرانيين بقومياتهم المختلفة، وبذلوا أرواحهم للدفاع عن الوطن. لذا خلق شخصية مثل "علي" الذي ينتمي إلى قومية عربية، وكردية، وشيرازية، وينقل تضحيات المقاتلين من المدن الإيرانية المختلفة.

يسيطر الموت على جوّ الرواية، ولم يستطع أي بطل أن يفرّ منه، لذا يتناول الرواة هذه المقولة من وجهات مختلفة، دون أن يرجح الكاتب أحدهم على الآخر. يبحث الناس في "العصافير تفهم الجنة" عن ضالاتهم في الحرب التي تساعدهم على الوصول إلى الهدف وتسوية حساباتهم مع أنفسهم.(صديقي، علي رضا: ناهمخواني نظريه و نوشتار بررسی ونقد رمان گنجشک ها بهشت را می فهمند، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، العدد 10، 1378، ص210)

تقع هذه الرواية ضمن روايات الحرب الخاصة والمتميزة؛ لأنها لم تنظر إلى الحرب نظرة سلبية تماماً، كما لم تعرض صورة مقدسة وطاهرة للمقاتلين. لم يقدّس الكاتب الحربَ، كما لم يغفل عن ذكر الملاحم حيث تكلّم عن الفراق والوصال، وعن السلب والإيجاب، بعيداً عن المبالغة أو التصغير.

كتب (بني عامري) روايته على المنهج السُّريالي، كما كسّر العناصر الزمكانية، وأدخل الأبطال في كسوة الراوي، وتعدّد الرواة جعلهم يدافعون عن معتقداتهم، ومن الجدير بالذكر أنّ الكاتب رسم صورة موضوعية للعدو ومقاتليه، وهو يمجّد شجاعة بعض القوى العراقية، ويحاول الابتعاد عن المبالغة في وصف رذائل العدو.

ورسم (بني عامري) صورة بعض المقاتلين الإيرانيين الذين عُزلوا بعد الحرب، وفُصلوا عما كانوا يجاهدون في سبيله. وهكذا يؤكّد بأن المقاتلين ليسوا كالأصنام المعبودة، ويركز الكاتب على أنّ الحوادث غير المتوقعة ممكن أن تحدث في أيّ مكان أو زمان، ولا تنحصر في المجتمعات الإسلامية أو الشرقية فحسب.(حنيف، محمد: جنگ از سه دیدگاه، ص 124) فلا يتكلم الكاتب نيابة عن القرّاء أو الأبطال، ولا يبالغ في الشعارات، ولا يجعل الشخصيات كآلة لإرسال رسالته إلى الآخرين،

ويقف (بني عامري) في موضع حيادي، ويكتب، ويصف، ويترك الحكم للقارئ الذي يثق بقدرته على تحليل الأمور.

رواية "طريق إسطنبول الطويل" لـ(مصطفى زماني نيا)

ملخص الرواية

الكاتب أو الراوي (مصطفى زماني نيا) يقرر أن يسافر إلى مدينة اسطنبول في تركيا بوساطة الحافلة. ويبدأ رحلته من طهران، ومعه مسافرون من طبقات مختلفة. ومن بين المسافرين في الحافلة زملاء الراوي، وفئتان رئيستان: الفئة الأولى: المتشرعون الذين لا يفعلون أي شيء خلافاً للشريعة، والفئة الثانية: هي التي تسافر سعياً وراء الأهواء والميول النفسية، والتسكع في الشوارع، والحانات، والملاهي، وشرب الخمر.

يصف الراوي الحوادث والقضايا التي حدثت للمسافرين في تركيا، ومن ثمّ ينتقل إلى توصيف مدينة اسطنبول، ومحلاتها، ومناطقها، وشوارعها، وقاطنيها. فالكاتب يريد في هذه الرواية التي تشبه الرحَلات، أن يرسم أثر الحرب في حياة الشعب الإيراني الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية. لذا تكلم الراوي عن المشاكل الاقتصادية والاجتماعية في إيران، وقارنها بما يوجد من مشاكل في تركيا. ولا تصل الرواية إلى نهاية غيرمتوقعة؛ بل تنتهي كتابة مذكرات الراوي باختتام السفر.

عناصر الرواية

طُرحت الرواية على أساس سفر الراوي إلى اسطنبول وما شاهده هناك من المعالم والمباني وتصرفات الأتراك، ومقارنتهم بالإيرانيين في الأمور الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية ... إلخ. ويمكن القول: إنه لا توجد العقدة والذروة في رواية "طريق اسطنبول الطويل" ولا يبحث الراوي عن حل مشكلة أو عقدة؛ الحقيقة أنّ الرواية من أدب الرحلات الذي يعدّ من نطاق الأدب المقارن. تصل الرواية إلى ذروتها عندما يواجه الراوي الفواحش والنساء المبتذلات وكأنها بضاعة أمام أعين الناس، ويسأل نفسه أين ذهبت كرامة الإنسانية؟!ولايجد حلاً لهذا السؤال إلّا أنه يعبر عن أسفه برجوع الزمان إلى قرون الهمجية والبربرية الماضية، ويتحمّل الدولة التركية مسؤولية ما يجري في البلاد. (زماني نيا، مصطفى: راه دراز استانبول، فردوس، تهران، 1364، ص 345)

الصراع الأصلي في الرواية هو التضاد الثقافي والتباين الموجود بين الشعب التركي والشعب الإيراني، كما يفرق الراوي بين الدولة الإيرانية والدولة التركية، ويرى بأن بينهما فرقاً شاسعاً. في الحقيقة يطرح الراوي بعض المقارنات بين البلدين، إذ ليس الصراع بين الأشخاص وأبطال الرواية –وإن كان هناك بعض الخلافات بينهم- بل الصراع في الرواية حصل بين الثقافتين والبلدين المذكورين.

والموضوع الرئيس في رواية "طريق اسطنبول الطويل" هو إيضاح وجهة نظر الكاتب السلبية للأجانب ولاسيما الأتراك، فالراوي يرسم الأجواء الفاسدة والظروف السيئة المسيطرة على لمدينة اسطنبول ليثبت أرجحية الذات على الآخر التركي، فالظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية الناتجة من الحرب هي التي سببت سفر الراوي إلى تركيا، ومن ثمّ مجرى الأحداث.

تحدث وقائع الرواية في تركيا ولاسيما في اسطنبول. ويسافر الراوي إلى تركيا خلال الحرب بين إيران والعراق في أوائل الثمانينيات. فالمحلات التركية، والمناطق السياحية المختلفة تجذب توجه الراوي، وتدور الأحداث حول ميزات هذه الأمكنة وقاطنيها.

ويبرز الحوار بين أبطال الرواية حول ما شاهد الراوي في تركيا ومقارنته مع ما عاشه في إيران، حيث يجمع الراوي في كثير من الأحيان الأفكار، ويحلّلها، ويستنتج منها النتيجة المطلوبة، عبر سرد الرواية عن طريق المونولوج الداخلي.

وأما الشخصية الرئيسة في الرواية هي الراوي الذي يشرح القصة، ولديه رؤية إيجابية للذات الإيرانية ورؤية سلبية للآخرين ولاسيما الأتراك، ويرى جذور المشاكل في فكرة مسئولي الحكومة وسلوكهم، وأما أصدقاء الراوي فهم لا يؤدون دوراً مهمّاً في تقديم الأحداث بل لديهم دوراً هامشياً، والراوي هو البطل الوحيد والأصلي. وتُسرد الرواية عن طريق وجهة نظر المتكلم وحده عبر رؤية مقيدة، ويعرض الكاتب نصاً ساذجاً وبعيداً عن التصنع والتكلف، ولكنه أشبه بكتابة المذكرات كما يشبه النص بالرحلات.

الحرب في الرواية

الحرب في "طريق اسطنبول الطويل" مسألة هامشية ولكن الكاتب يبدي رؤيته الإيجابية إلى الحرب والشهادة في معاركها، ويشير الراوي إلى ما سببته الحرب من دمار وخراب في اقتصاد إيران. فيتحاور الراوي مع بائعي المحلات والمواطنين الأتراك، ليَحمد ويمجّد الإيرانيين وما فعلوه في الحرب من تضحيات وبطولة. ويعدّ الراوي جيرانه الأتراك من الشعوب المستثمرة والمستعمرة كما هو شأن حكامهم، في حين يرى بأن الشعب الإيراني شعبٌ حرٌّ ومثقف.

لقد استشهد أخ الراوي في الحرب، وهو ينظر إلى الحرب والمقاتلين بنظرة إيجابية تماماً. كما يشيد بما فعله المقاتلون في سبيل الدفاع عن بلدهم، ولايميّز بينهم أيّ تمييز وفرق. فرؤية الكاتب الإيجابية للثورة الإسلامية والحكومة الإيرانية مشهودة في كل صفحات الرواية، كما يتهم الأجانب بالتدخل في بلده، وبتحريض العراق على الحرب ضدّ إيران.(ص 196)

يعرب الراوي عن امتعاضه من تصرفات الغرب، ويرى في ذلك دليلاً رئيساً لتخلّف البلاد الشرقية. فعلى سبيل المثال لا الحصر، يَحمد الراوي ميزة المطالبة بالحرية عند الإيرانيين، ويفضلهم على الأتراك، ويقول:

"لقد أقام الشعب الإيراني ثورة، و وقف بجانبها سواء أ كان خيراً أم شراً. ولذا يتحمّل عواقبها ولم يقم بمدّ أيديه لأخذ المساعدة عن الآخرين..."(ص 300) ويتخذ الكاتب موقفاً إيجابياً للحرب، ويغفل عن وجهها السلبي أو الموضوعي.

النتيجة والخاتمة

إنّ الروايات التي كُتبت حول موضوع الحرب في إيران، ولاسيما حرب إيران والعراق، تقسم إلى ثلاثة أقسام حسب رؤية كتّابها للحرب:

القسم الأول: الروايات التي أشار كتّابها إلى وجهة الحرب السلبية تماماً، ويواجه القارئ مَعرضاً من النكبات، والقبائح، وصورة سوداء، ومظلمة للحرب وللمجتمع، ويعدّ الموت في هذا النوع من الروايات، ظاهرة مؤسفة. فالحرب تخيّم في شوارع المدن، وترسم صورة مجتمع مدمّر ومشوش؛ الناس لا يرغبون بالجهاد والشهادة، ولايشاركون في القتال، لذا لا داعي لحضورهم في المعركة. والشخصيات الأصلية في هذا القسم من الروايات يختارهم الكاتب من المثقفين والذين اعتزلوا الحرب. ففي رواية "شتاء 84" يستشهد "فرجام"؛ ولكنه لا يتطوع دفاعاً عن أرضه، بل يذهب إلى المعركة لغاية إنسانية، وهي إنقاذ صديقه من الموت، ويعرب الراوي عن أسفه حينما يرى جثمان "فرجام" أمامه.

القسم الثاني: تعرض فيه بعض الروايات صورة إيجابية للحرب، ويبالغ الكاتب في رسم تضحيات المقاتلين، ومدى إيمانهم بالله، وصحة أفكارهم وسلوكهم. هذه الروايات تؤكد أن الحرب، هي نعمة من الله تزدهر فيها الميزات والخصائص الإنسانية العالية والراقية. فالشخصيات الأصلية يختارها الكاتب من المقاتلين أو أقربائهم، الذين ويشاركون في الحرب، آملين أن يخرجوا منها ناجحين أو ينالوا شرف الشهادة، فرواية "طريق اسطنبول الطويل" تستقرّ في هذا القسم، كما يبرز كاتبها صورة إيجابية للحرب والمقاتلين، ويرى الحرب معياراً لتمييز بين الحق والباطل.

القسم الثالث: يحتوي هذا القسم على الروايات التي سلك كتّابها منهج الاعتدال، وذكروا تركيباً واقعياً عن الحوادث المرّة والحلوة التي دارت خلال الحرب. فهذه الروايات ترسم تأثيرات الحرب من الدمار والنكبة في المجتمع، كما لا تنسى أن ترسم تضحيات المقاتلين وصمودهم أمام العدو، فالشخصيات الأصلية في هذه الروايات ينتقيها الكاتب من بين الناس والمقاتلين والمثقفين، ويحاول أن يبين أبعاداً مختلفة لمعنويات الأشخاص ودوافعهم للحضور في معركة الحرب أو تركها. فرواية "العصافير تفهم الجنة" من أهمّ الروايات التي يتمازج فيها الجانبان المتضادان للحرب، من دون أن يُرجّح الكاتب أحد الجانبين على الآخر.

المصادر والمراجع

1- بني عامري، حسن: گنجشك ها بهشت را مي فهمند (العصافير تفهم الجنة)، صرير، طهران، 1989.

2- حنيف، محمد: جنگ از سه ديدگاه (الحرب على أساس ثلاث وجهات النظر)، صرير، طهران، 1999.

3- رهگذر، رضا: نيم نگاهی به هشت سال قصه جنگ (نظرة إلى ثماني سنوات من قصة الحرب)، حوزه هنری، طهران، 1983.

4- زماني نيا، مصطفى: راه دراز استانبول (طريق إسطنبول الطويل)، فردوس، طهران، 1985.

5- سليماني، بلقيس: تفنگ و ترازو (البندقية والميزان)، روزگار، طهران، 1993.

6- صديقي، عليرضا: ناهمخواني نظريه و نوشتار بررسى ونقد رمان گنجشک ها بهشت را مى فهمند (دراسة ونقد رواية العصافير تفهم الجنة)، دوفصلنامه پژوهش زبان وادبيات فارسى، العدد 10، 1991.

7- فصيح، اسماعيل: شتاء 84، تر: محمد علاء الدين منصور، دار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

8- قبادى، حسينعلى: نقد اسطوره اى گنجشكها بهشت را مى فهمند (النقد الأسطوري لرواية العصافير تفهم الجنة)، ادبيات داستانى دفاع مقدس وهويت ايرانى- اسلامى، جهاد دانشگاهى، طهران، 2002.

9- ميرعابديني، حسن: صد سال داستان نويسي ايران (مئة عام من كتابة القصة في إيران)، چشمه، طهران، 1996.

10- مينة، حنا: أدب الحرب، وزارة الثقافة، دمشق، 1976.

□□

محاولة استبطان الذات

"مرثاة على زجاج النافذة"*..

❑ عماد الفياض*

تبدو قصيدة الشاعر خالد أبو خالد ((مرثاة على زجاج النافذة)) مشغولة بعناية الفنان لأنه ربما يريد أن يقول فيها كل شيء، ما له وما عليه "دون لف ولا دوران". هذه القصيدة ليست سوى مرثاة حقيقيّة تظهر على زجاج النافذة كشريط سينمائي مسجّل عليه تجربة وسيرة حياة يختلط فيها الخاص بالعام ومن الملاحظ هنا أن زجاج النافذة ليس سوى مرآ ة تعكس وتكشف وتشف وتظهر الصورة قريبة وبعيدة ومن مختلف زواياها وذلك مقصود بحد ذاته من أجل الفهم واستيعاب الدرس ووضع الإصبع على الجرح . إن زجاج النافذة هنا ليس سوى الذات التي يُطل الفتى (الشاعر) عليها محاولاً استبطان سيرة متعددة الوجوه ، وهذه السيرة أحياناً شخصية خالصة وأحياناً سيرة شعب ووطن مندمجة ومندغمة معاً نراها معكوسة على المرآة– زجاج النافذة – وإذا عرفنا أن المرآة مشتقة من رأى ورأي– أي من العقل وهذه فكرة صوفية فإننا ندرك أهمية القصيدة في محاولة الاستبطان المقصود والواعي للذات .

بنية القصيدة :

تتألف القصيدة من ستة عشر مقطعاً شعرياً تتكرر فيها عبارة ((وقف الفتى)) أربع عشرة مرة في بداية كل مقطع شعري ، والتكرار هنا ليس زخرفاً جمالياً وخارجياً للتزيين فقط بل ضروري وفي صلب القصيدة لأنه يفيد التأكيد على أنه هو ((الفتى)) وليس أحداً غيره مصلوب أمام زجاج هذه النافذة ـ مرآته ـ يستبطن ويتعذب حين يرى ويغوص في تفاصيل حكاية قديمة جديدة يشّرق ويغرّب محاولاً استبطان واسترجاع أدق التفاصيل . كما أن الشيء اللافت هو أن كل مقطع من مقاطع القصيدة الستة عشر أصبح مرآة مستقلة بذاتها وبذلك تصبح القصيدة مجموعة مرايا تعكس كل واحدة منها جزءاً من الحكاية.

* قصيدة من ديوان بعنوان " أحبك بحراً .. أسمي يدي الرمل " للشاعر خالد أبو خالد صادر ضمن سلسلة إبداع عن منشورات المجلس القومي للثقافة العربية – الرباط –المغرب 1991

تبدأ القصيدة من لحظة التضاد ((وقف الفتى الكهل الحزين)) وهذه فكرة صوفية بامتياز حيث كل شيئ في هذا الكون مبني على التضاد والتناقض . ومن هذه البداية الجارحة تفتح القصيدة على السحر وتأخذ منه بعض أسراره لأن تكرار ((وقف الفتى)) مع بداية كل مقطع شعري يلعب دوراً مفتاحياً ذو مفعول سحري لأنه الطلّسم الذي تنفتح عليه الأسرار والمخبوءات وتتكشف الصورة كما هي دون رتوش أو تجميل ـ صورة مهشمة متكسرة . لحظات الفرح والانتصار فيها قليلة جداً باستثناء تلك المتشبثة بالطفولة البعيدة .

الشيء الجدير بالملاحظة هو أن ((**مرثاة على زجاج النافذة**)) تُبنى على مجموعة من الذ رُى تحبس الأنفاس حد الإختناق والفجيعة وتتغير هذه الذرى بتغير المواقف المتعددة التي يقفها الفتى وبزوايا الرؤية التي يراها لذلك نجد أن بعضها بطيء ثقيل إلى درجة يتوقف فيها الزمن خصوصا حين يكتشف **((لا بيته ـ بيت ولا من قطعوا قدميه أعداء .. فشد أعمدة إلى ساقيه .. واعتزم الرحيل))**

الحركة هنا بطيئة جامدة وهذا بسبب تكرار حرفي الياء والتاء بحيث يعطيان الإحساس بالبطء والثبات وعدم الحركة . طبعاً هذا مقصود وذلك لزيادة جرعة العذاب لأن الفتى يكتشف ـ ولفجيعته ـ أن الأعداء هم الأقارب وأهل البيت أيضاً . ولأنه مفجوع بالذي اكتشفه أتت الحركة بطيئة والصورة على المرآة ثابتة تكاد لا تتحرك من هول الاكتشاف .

بينما نجد مقاطع أخرى سريعة تكاد تطير من الخوف والرعب حتى أن الفتى نفسه يكاد يطير ويريد الفرار بسبب الصور القاسية والبشعة كما في المقبوس التالي :

((وقف الفتى.. تجتازه الساعات والسحب الثقيلة والغبار وضجة المدن الكبيرة

والسنونو والعواصف والدخان، ونبض أسئلة .. وموسيقى ..

وموت أبيض القسمات..شمع مُطفأ .. وجرائد الصبح السقيمة ..

محمل مُتهتك وفحيح أفعى، مشجب .ودُمى .. وأشجار من الشفق النبيل)) .

إن تكرار حرف السين سبع مرات في هذا المقطع يدل على السرعة، كما أن واو العطف الذي يتكرر ثلاث عشرة مرة جاء للدلالة على التراكم وكأن الفتى يفتح كتاباً ويقلّب صفحاته بسرعة لكي يرى ما فيها من صور مرعبة . لذلك بسبب هذه الذرى المتوترة الناتجة عن المعاناة يغيب الفتى أحياناً وينسى نفسه أي بمعنى يغيب الوعي الذي كان مصراً عليه في تفاصيل القصيدة ليتعلم الدرس لكن بسبب هذه الفجائعية التي يراها على زجاج النافذة يتقدم اللاوعي، والدليل على ذلك ما نكتشفه في المقطع العاشر حيث بدأ بـ ((**شرد الفتى**)) وهذا دليل على أنه لم يعد يحتمل القسوة التي يراها أمام عينيه فغاب في اللاوعي حين أصبحت الصور تتكسر . غاب في اللاوعي ليخفف من بشاعة الصورة . هل هناك صورة أبشع مما يلي حين ليس حوله غير الوعود والخطب التي لا تطعم الجياع

خبزاً ولا تعيد للمشردين شبراً من أرضهم وحين تتحول الأم إلى فك مفترس. تُرى من هي الأم هنا ؟ ربما هي رمز للذين أعطوا لأنفسهم حق التصرف بالقضية:

شرد الفتى.. فأحيط بالكلمات ..

أفلت لحظة وهوى إلى زمن الحجارة والظلام،

وتناولته معاصر اللحم الطري

وأمه انقلبت إلى فك يبعثر ذكريات الطفل

لقد تغيرت اللازمة الواعية فجأة من "وقف الفتى" إلى "شرد الفتى" ربما ليدخل في اللاوعي وينسى قليلاً لكن للأسف بقي الألم ولم يتغير لأن المعاناة كبيرة حتى أن الصورة أتت طويلة وتكاد لا تتحرك وذلك بسبب تكرار حرفي التاء وألف المد .

و رغم كل ما حدث يبقى الفتى مصراً على رؤية تجربته بوعي تام دون الاختباء وراء تقنيات تجميلية ويبدو هذا واضحاً في المقطع الخامس عشر حين بدأ بـ **((صرخ الفتى قمري يمرغ ضوءه بدمي .. ويمضي))** حيث الفعل ((**صرخَ**)) هنا يقدم لنا دلالة عميقة ورغبة جامحة من الفتى للعودة إلى الوعي والواقع الجارح وليست هذه سوى صرخة التنفيس والتطهير ومحاولة للبحث عن الراحة وهذه ربما تكون صرخة العاجز عن فعل أي شيء أمام ما يراه سوى أن يتعذب ويتعلم .

يسيطر على القصيدة ضمير الغائب: وقفَ الفتى، شردَ الفتى، صرخَ الفتى، أدارَ بين يديه صورته ـ وبهذه التقنية يبتعد الشاعر أو يغيب قليلاً ويتقدم المخرج الذي يدير الكاميرا وزوايا التصوير ويقوم بنقل الصورة للمشاهد أو القارئ بشكل محايد ودون تعليق ، لكن فجأة يتم الإنتقال إلى ضمير الأنا مرتين وبسرعة كما في المقطع الأول:

((وينتحر الهواء قُبيل أوردتي فأهوي بين أطراف الأصابع ـ))

وأيضاً في المقطع الثاني عشر:

((وخريطتي خطر وشارعها يضيق))

إن هذا التداخل بين ضمير الغائب وضمير الأنا والذي تسرب بسلاسة يشير إلى عدم القدرة على البقاء على الحياد والاحتمال أكثر – لأنه هو الفتى المعني بالقضية وكل شيء يدور عنه وعليه ولا أحد سواه، فكيف يسمح للآخرين بسرد سيرته دون أن يكون شريكاً أو على الأقل هو من يكتب جزءاً من سيرته لذلك نكتشف أن هذا الفتى الكهل الحزين ليس سوى الشاعر خالد أبو خالد نفسه الذي لم يستطع التمويه والاختباء طويلاً خلف قناع الفتى أو المخرج الذي أجاد استخدامه بحرفية عالية ولأنه هو صاحب الهم والسيرة الصعبة لم يستطع أن يبقى محايداً أكثر من ذلك حين وجدناه يتخلى عن قناع ضمير الغائب وعن دور المخرج الذي يرصد الحركة والصورة ويتقدم مرتين يظهر خلالهما حين استخدامه لياء المتكلم وكأنه يقول أنا الفتى الكهل الحزين وهذه قصتي أنا وليست قصة غيري ثم يعود مرة أخرى إلى تقنية القناع وضمير الغائب.

التوتر النفسي في القصيدة:

تكشف القصيدة عن أزمة نفسية عميقة يعانيها هذا الفتى – الشاعر– تتجسد في قطبين متناقضين وهما المازوخية بمعناها السلبي المقيت بما فيه من جلد للذات وتلذذ بالألم حيث يلقن نفسه درساً قاسياً يستحقه، بينما القطب الثاني نجده في النكوص – طبعاً بمعناه الإيجابي هنا وذلك بالعودة إلى الطفولة، إلى الماضي السعيد بينما الفتى مشروخ يراوح ويتمزق بين هذين القطبين المتناقضين.

المازوخية :

تأتي المازوخية من إصرار الفتى الواقف أمام المرآة على الدخول في تفاصيل الحكاية. يريد رؤية تجربته المرّة كما هي دون تلميع . وبسبب هذا الاصرار على الدخول في رحلة العذاب يكون جلد الذات واضحاً ((**وقف الفتى ـ وأدار بين يديه صورته وضاع**)).إن الوقوف هنا متعمد وليس عفوياً.

نعم إنه هو نفسه يقوم بتقليب صورته يريد أن يتعذب ويكتوي بالنار. هنا صورة واضحة لاستعذاب الألم وجلد الذات ويتضح هذا من الفعل " أدار" هذا الفعل البطيء الذي ربما يستغرق دهراً . السؤال المطروح هو ماذا أدار ؟... إنها صورته التي يقلبها من جميع زواياها ـ طبعاً أمام المرآة ليراها مكبرة واضحة ليقرأ تفاصيلها بدقة ، أين أخطأ وأين أصاب ، وربما ليتعلم درساً للمستقبل يقوم بتأنيب نفسه لعدم قيامه بعمل إيجابي . لكن ما حدث في الصورة السابقة هو تقدم الفعل ((ضاع)) رغم أنه أدار صورته بيديه يريد استبطانها ،لقد ضاع بسبب كارثية الصورة المرئية أمامه وضاع ربما لينسى قليلاً وهكذا دخل في اللاوعي لكن ولأنه يريد أن يكون واعياً يتداخل الوعي باللاوعي حين يأتيه إنذار خارجي ينتشله من حالة الضياع ويعيده إلى حالة الوعي مرة أخرى ((**نقرٌ على جلد الهواء**)) وهذه الجملة الشعرية تلعب دور جرس الإنذار لذلك يعود للانخراط في ما يراه يتعذب ويتألم بوعي. وما يؤكد مازوخيته ما نجده في هذا المقبوس:

((وأدار بين يديه غربته –

وقبلها –

حدق في المياه وفي المرايا))

هنا تأكيد على استعذاب العذاب ـ تقبيل الغربة ـ ثم ليرى بوعي "حدق في المياه وفي المرايا " يريد الوصول أكثر ليس فقط لرؤية ما على سطح المياه حيث الصورة الزائفة ، بل يريد رؤية العمق ، رؤية جذر الألم والمأساة .

إنه يعشق ذاته ولأنه كذلك فهو يعذبها حين يديرها بين يديه ببطء كي يراها من كافة الزوايا دون زيف . ثم إنه لا يسمح بأي غبش على المرآة ((**وقف الفتى ـ وأزاح عن طرق الثريا ـ الماء ـ والزيت الملبد ـ**))

يريد مرآته صقيلة ناصعة ليرى بدقة رغم أنه يرى ((**مشنقة ودم ـ ومعاصر اللحم الطري**)) يريد هذا الفتى رؤية الأشياء على حقيقتها بيضاء أو سوداء أو رمادية لا يهم ، المهم هو الإصرار على

المعرفة والوعي لذلك هو يستحضر الأشياء التي تبعث وتحفز على الحياة :

((وقف الفتى ـ يصحو على شفتيه تكوين من الليمون والدفلى وتفاح ـ وخمر من جرار الغيب ـ))

إن كل هذه الرموز تحفّز على الانبعاث والحياة، ورغم جمال هذه الصورة إلا أنها تزيد التوتر وجلد الذات حين نعلم أننا أمام مقارنة بين زمنين: الأول قديم جداً طفوليّ بهي وزاهي، والثاني جارح ومؤلم، إن تجاور هذين الزمنين يزيد الشرخ والعذاب. من كل ماتقدم يمكن القول أن البحث الواعي للفتى الكهل الحزين عن المعرفة يلقيه في أتون العذاب ولهذا السبب تحول فتى خالد أبو خالد إلى مازوخي بامتياز لأنه يعذب ذاته ويجلدها بتحميلها المسؤولية عن كل هذا الضياع، لذلك يعيد إنتاج رحلة عذابه من جديد هذا العذاب الذي ليس سوى عذاب شعبه.

النكوص:

يكون النكوص هنا بمعناه الإيجابي وليس السلبي أي لأجل النهوض من جديد. ويتبدى في الثائية المدهشة التي تفتح شباكاً يدخل منه هواء نقي على القصيدة المكللة بالسواد. تنبثق الثائية من مصدرين: الأول في النكوص باتجاه الماضي الحامي الأول للشخصية الذي يوفر الأمن والطمأنينة والمتمثل بالأرض أي الرحم الأول المُفتقد في هذا العالم البشع. إذ أنه مجرد أن قال "فاستراح على سرير الطمي" حتى انفتح أمامه العالم الجميل الفائض بالخصب والسلام:

((فكر أنه جسدٌ من الزيتون والليلك ـ
وفكر أنه نائم ـ
وفكر أنه للبحر متجه ـ
وفكر أنه ضوء يغازل كنزه ـ ويطير ـ
فكّر أنه عِرقٌ من الحجر الكريم))

إن سرير الطمي الذي استدعى كل تلك الرموز السابقة ليس إلا رمزاً للأرض ، الرحم الأول ـ الأم.

وينبثق المصدر الثاني للنكوص من عالم الطفولة البريء المدهش المنفتح على الفرح والمستقبل. إن عالم الطفولة كما هو معروف أقرب إلى الحياة وأبعد عن الموت إذ يعطيه إحساس غامض ولذيذ بأن ما زال أمامه حياة مديدة **((وقف الفتى ـ مرح من الخرز الملّون ـ والمشاعل في طفولته وحلوى ـ مرج من التبغ المذهب ـ والحقول خيلٌ ـ وأودية ـ ودور))**.

يمكن القول إنه بسبب هذا النكوص الايجابي إلى عالم الطفولة الجميل استطاع خالد أبو خالد التغلب على سوداوية القصيدة وبذلك يكون قد أعطى لفتاه الحماية وأعانه على المواجهة وإلا كان انتهى إلى الجنون أو على الأقل إلى النكوص السلبي المنكفئ على الذات والمستسلم لما أصابه.

كلمة أخيرة :

أخيراً لابد من القول إنه رغم فجائعية القصيدة والانجراح في شخصية الفتى الكهل الحزين الذي كان من الممكن له أن ينكص نكوصاً سلبياً وينكفئ على ذاته إلا أن ذلك لم

يحدث بسبب أن القصيدة قصيدة معرفة وتصدر عن عقل ووعي ثم أنها تجربة معروضة أمام المرآة، والمرآة كما تم التنويه سابقاً تعني العقل، لذلك اتضح السبيل: الطريق طويلة لكن لا بد من مقاومة مستمرة وليس النكوص إلى الوراء والاستسلام.

((وقف الفتى الكهل المكلل ـ واتكا ـ ثلج ونافذة على شمس بعيدة ـ ورصاصة في الفجر ـ أغنية – وصمت ـ))

ومن هنا أتت مرثاة على زجاج النافذة قصيدة مكتوبة بحبر ووعي التجربة ومحاولة استبطان لتجربة تغوص عميقاً في الزمان وفي المكان وتحفر دربها في الذاكرة الفردية والجمعية.

□□

الأنوثـــة والــــذكورة في رواية "حب في بلاد الشام"

محمّد قرانيا

تعدّ " د. ناديا خوست" الروائية السورية الأولى التي أتت على معظم العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة، في صورها العربية الأصيلة والتقليدية، التي كانت سائدة في أسر الطبقة العربية المتوسطة، وما فوق المتوسطة، في بلاد الشام في القرن الماضي، فلا نكاد نلمح بُعداً تغريبياً يحكم هذه العلاقة، كما هو معهود لدى معظم الكتاب التقدميين من أمثال "حنا مينه" و"حليم بركات" و"حيدر حيدر" و"نبيل سليمان" ..

ومع أن تجربة "حنا مينه" أكثر غزارة، بما أتت عليه من ألوان خصبة لعلاقة الذكورة والأنوثة، إلاّ أن أساليب تعامل الذكر مع الأنثى ، أو الأنثى مع الذكر لدى "د. خوست" لا ترقى إليها معاملات أمثالها من الشخصيات الروائية، لارتباطها الدائم بمرجعية اجتماعية خلقية تنبع من صميم المجتمع الشامي، وقد كان لنظرة الكاتبة أثر بارز في تحريك العلاقة في الاتجاهات الصحيحة، لبناء أسرة تحافظ على تقاليدها العريقة. وتحلم باستمرارِ هذه العلاقة وفق منظور قوامه الصدق والشفافية.

اختارت الكاتبة شخصيات رواياتها من شريحة اجتماعية فاعلة، للتعبير عن رؤية أصيلة تتطلّع من خلالها إلى الإبقاء على كيان أسرة متماسكة، بوصفها الخلية الأولى التي يتكوّن منها مجتمعنا العربي. وقد رُسمت الشخصيات في رواية "**حب في بلاد الشام**" وما تلاها من الروايات التكميلية، بريشة أنثوية تقترب كثيراً من الصورة / المثال التي عاش كل من الرجل والمرأة مرحلتها التاريخية في أواخر حكم السلطة العثمانية وبداية زمن الصراع مع العدو الصهيوني على أرض فلسطين الذي تزامن

مع بداية الاحتلال الأوربي لبلاد الشام، لذلك امتازت شخصيات الرواية بنسيج مترف من الروح الوطنية والأخلاق العالية، ولعل من أبرزها طاعة النساء المثالية للرجال ضمن شبكة علاقات إنسانية، وأحداث تاريخية تميّزت بحركة دائبة وتدفق متواصل، جسّدها الذكور بالاندفاع الوطني، وانعكست على النسوة ظلالاً وإيقاعات جمالية ووطنية، فظهرن مكتملات الأنوثة والسلوك، وقد حققت الكاتبة بذلك هدفاً مركزياً تمثّل في دور كل واحدة منهن كمعادل موضوعي لمخاضات زمنهن، ومن ثم ليكون إيقاع سيرتهن معادلاً الحدث التاريخي **"ويلاحظ أن اكتمال شخوص هذه الرواية كان جزءاً من اكتمال عناصر أخرى عديدة بدت كالمداميك الراسخة عميقة الغور: الأمكنة، المدن، المهن، العلاقات، الأفكار، الهواجس، العواطف، النزوات، وكل شيء يحيط بالأبطال ويصدر عنهم وينتج عن علاقاتهم وفعلُ إراداتهم يبدو وكأنه قد جاء من الأزل، وهو ماض نحو الأبد كطود من الثبات النموذجي"** (1)

إن من بين أجمل هذه الشخصيات الأنثوية شخصية **"فاطمة"** الفتاة الجميلة، والزوجة المثالية، والأم النموذجية التي تعاملت مع زوجها **"يوسف"** بصورة نادرة، وقد وجدته يعاملها كند وشريك، وأنموذج فريد في حبه لها ولأسرته، مثلما هو مثالي في حبه لأرضه ووطنه.

رسمت شخصية **"فاطمة"** بمهارة أنثوية فائقة، وأحسب أنها صورة جميلة للكاتبة نفسها، تميزت – كمعظم نساء الرواية - ببياض البشرة وشقرة الشعر، وامتلكت جميع محفزات الشخصية المنفعلة والفاعلة، سيدة اجتماعية من الطراز الأول، ذات إرادة صلبة، يدعمها جمال خارق وذكاء وقّاد وثقة عالية بالنفس، أنجبت بنيناً وبنات غدوا مثقفين وفنانين وسياسيين يحملون سمات أمهم الإيجابية في صورتها المثالية. وقد عرفت كيف تجعل منهم شخصيات اجتماعية تحمل ملامح جيل ووطن، فابنها **"سعيد"** شاب مثقف وفنان، يتميّز بوعي قد يفوق سنه، ويتحرك بحرية، فكان شخصية اجتماعية أدبية سياسية، يتمتع بزخم وطني، أما أخوه **"نوري"** فكان أقلّ حضوراً في الرواية لأسباب فنية، يختلف عنه في بنيته الشخصية، ولكنه يقاربه في فعاليته الإيجابية تجاه الأسرة والوطن، عمل في زراعة الأرض جانب أبيه.

وحرصت الأم الواعية على أن تكون ابنتها **"منور"** واعية، فكانت الشابة اليافعة المهذبة رمز النقاء والصفاء، ومحط احترام كل من عرفنها من النساء، حتى إذا ما بلغت مبلغ النساء، انبهر أخوها **"نوري"** بجمالها المتفتح، وقد هاله أن يراها فجأةً تودع الطفولة وهي تقف على حافة خزان الماء **"وأصبحت مركزاً للنظر. التفت نوري حيث نظر فرآها كما بدت لهم مركز السماء والأشجار، مركز عطر زهر الليمون ونضارة الربيع"**. ص (277) وقد زوّدت الكاتبة شخصية **"منوّر"** بوعي عالٍ، ورهافة مشاعر وأحاسيس، لكي تلعب دورها الاجتماعي والوطني الفعال في الروايات اللاحقة لرواية **"حب في بلاد الشام"**.

أغنت الكاتبةُ الروايةَ بعدد غير قليل من الشخصيات المحورية والثانوية التي شكّلت ثنائيات عذبة (أنوثة/ ذكورة) لكن ثنائية **"فاطمة/ يوسف"** كانت النموذج الذي كاد يصل إلى مرتبة الكمال، فكانت القدوة الثنائية الجميلة التي يحتذيها أبناء الجيل، بأبعادها الاجتماعية والوطنية، فضلاً عن المنحى السلوكي الذي وسم الشخصيتين بمياسم مرهفة الذوق، وفقَ منظور علاقات الأنوثة بالذكورة، التي تتحقق فيها شروط الشخصية الإيجابية،

وهي علاقة نادرة قياساً لعلاقات الأسرة الشامية في تلك المراحل التي اتسمت فيها الأنثى بالحياء والرومانسية، وانشدّ فيها الرجل إلى أصالة الماضي.

إن ثنائية **"يوسف/فاطمة"** شكّلت قوام العلاقة الندية للشخصية الإيجابية الفاعلة في المجتمع، ومع ذلك، لم تكن الشخصيتان مثاليتين إلى درجة الكمال المطلق، بمعنى أنهما ظلتا شخصيتين من لحم ودم، تصيبان وتخطئان، وتقتربان من بعضهما وتتباعدان، شخصيتان واقعيتان ليستا معصومتين عن الخطأ والزلل، فالإنسان مهما حباه الله من الصفات الإنسانية النبيلة، سيظل إنساناً معرضاً للخطأ والصواب، والعاقلُ هو القادر على تجاوز الأخطاء والتقليل من نسبتها.

إن أولى المنغصات التي اعتورت حياتهما الزوجية، كانت نتيجة خطأ وقع فيه **"يوسف"** إذ ارتكب غلطة بحق زوجته **"فاطمة"** حين لطمها عندما تأخرت في فتح الباب، فاعتبرتها **"فاطمة"** خطيئة العمر التي لا تغتفر، وقد شكلت حاجزاً نفسياً بينها وبينه استمر طوال حياتهما الزوجية، فـ **"فاطمة"** امرأة عزيزة الجانب، لا يمكن أن تسامح **"يوسف"** على غلطته، لأنها تمتلك من عزة النفس والإرادة القوية والشعور بأنها حرة كريمة وليست جارية، ما لا تتمتع به غيرها من الزوجات الشرقيات.

لقد أحب **"يوسف" "فاطمة"** وآثرها على نساء الأرض جميعاً، ولكنه كرجل شرقي أراد أن يجرب نمطاً من التعامل مع تلك الزوجة التي يحبها وتحبه، وأن يشعرها بأن له عليها حق الطاعة والتسليم، مع أنه لا يؤمن بمثل هذا الشعور الذي لم يكن نابعاً من وجدانه وطبيعته المهذبة، بل جاءه كنزوة مفاجئة، فحاول تجريبه مع زوجةٍ مرهفة المشاعر والأحاسيس، من دون أن يفكر في العواقب التي يمكن أن تترتب عليه.

حرصت الكاتبة على سيادة النزعة الواقعية لتصرفات شخصياتها وحركة أحداثها، فأضفت على الحياة الزوجية كثيراً من تفاصيل العلاقة الخاصة بين المرأة والرجل في الأسرة الصغيرة، فالتفت إلى تصوير الجزئيات بحلوها ومرها، حيث لا يمكن للعلاقة الزوجية أن تسير مدى العمر على وتيرة واحدة، وتنساب انسياب جدول متدفق في أرض مستوية سهلة، وعلى الرغم من أن الزوجين شخصيتان إيجابيتان بالمعيار الروائي اجتماعياً ووطنياً، إلاّ أنهما كانتا من طينة بشرية، تقعان في الخطأ، على الرغم من محاولة الكاتبة رسم حياتهما المشتركة بطريقة تسمو على الخطأ، وقد جعلتهما يحاولان تجاوز الأخطاء، ويستفيدان من الغلط الأول، ويغطيانه بأسلوب حضاري قوامه الأدب والتهذيب والذوق الرفيع.

كشفت "لطمة **يوسف**" المفردة لـ **"فاطمة"** عن جوهر كل من الزوجين، وقد جعلت منها الكاتبة محكاً يُظهر معدن كل شخصية، وكانت قد مهدت لهذه اللطمة الكبرى بلطمة صغرى، تمثّلت في الثنائية الأخوية **"نوري/ منور"** حيث لطم الأخ أخته على الرغم من حبه الشديد لها، مدفوعاً بفحولة الأبوة وقوامة الرجل على المرأة في غير ما طاعة الله، فقد انفعل **"نوري"** من دون مسوّغ منطقي، وقد هاله أن يرى أخته فجأةً تودّع الطفولة **"وأصبحت مركزاً للنظر ..."** حيث اشتعلت الأسرة تعاطفاً مع **"منور"** وغضباً من **"يوسف"** مما أورثه ندماً عضّ أصابعه عليه، وقد وصل الخبر إلى خالها **"قدري"** فجاء من طبريا إلى حيفا واصطحبها معه، ولم تعد **"منور"** من هناك حتى جاء **"نوري"** آسفاً ومعتذراً..

وتكررت اللطمة مع "**يوسف وفاطمة**" وهما في أوج علاقتهما العشقية.

لقد أحب "**يوسف**" "**فاطمة**" حباً ملك عليه مشاعره، فآثرها على نساء الأرض جميعاً، ولكنه على الرغم من حبه وتهذيبه، ظل ابن مجتمعه الشرقي، وربما اعتقد ساعةً أنه رجل له حق القوامة والوصاية على المرأة؛ العنصر الأضعف في المعايير الاجتماعية السائدة، له عليها حق الطاعة والتسليم والاستجابة، وقد خطر له أن يستخدم رجولته الشرقية، إثر سهرةٍ ليلية، وعودته متأخراً، فآثر أن يطرق الباب وألاّ يستخدم مفتاحه، لتنهض "**فاطمة**" من نومها وتفتح له بنفسها، ولكنها تأخرت لاستغراقها في النوم، فامتعض، ووجّه إليها عبارات اللوم، فأسقط في يدها وهي تسمع لأول مرة هذه النبرة الجديدة منه، فاستغربت وذهلت، وانثنت على نفسها صامتةً لا تلوي على شيء، وجلست تنتظر الصباح بفارغ الصبر، وقد أزمعت أمراً.. وما إن وضحت خيوط النهار حتى انسلّت وحيدةً "**في الوقت الذي يمكن أن تخرج فيه المرأة دون أن يثير ظهورها في الحارة تساؤلاً، خرجت فاطمة، لم تأخذ معها حتى وصيفتها .. خرجت كأنها ستعود بعد ساعة، ولم تعد إلاّ بعد سنتين**". ص (24

إن "**فاطمة**" على الرغم من كل ما خططت له لتأسيس بيت وأسرة، تخلت عنه في لحظة إهانة، تعبيراً عن عزة نفس، وكان من الممكن أن تمرّ هذه الحادثة في كثير من البيوت الزوجية مع قليل من الضجيج والاحتجاج المؤقت، ثم تُنسى مع مرور الأيام والسنين. لكن وقعها على "**فاطمة**" كان ثقيلاً، لم تستطع احتماله، مما دفعها للرحيل عن المكان والشريك والمأوى، فقصدت بيت خالها "**إسماعيل**" الذي قدّر مشاعرها، فلم يسألها عن سبب قدومها، وانتقل معها بعد مدة إلى مرعش، بينما كان "**يوسف**" يقدح ذهنه في الليل والنهار لإيجاد وسيلة يكفّر بها عن غلطته، ويستعيد "**فاطمة**" كنزه المفقود، فاتصل بخالها، لكن الخال ترك لها الخيار المطلق، وظلت "**فاطمة**" تجتر طعم الإهانة سنتين كاملتين، اقتنعت بعدها بأن هذه المدة كافية ليفهم الزوج طبيعة شريكته في الحياة، وما إن علم "**يوسف**" بموافقتها حتى "**ركض كالمجنون من الفرح، وأعلن لنفسه: لن أجرحها بكلمة أو حركة، عرف في السنتين الماضيتين أنه يحبها... شعر بقيمة ما لديه**". ص (25).

لقد عادت "**فاطمة**" مرفوعة الجبين، وعادت حياتها أفضل مما كانت عليه، وقد برّ "**يوسف**" بوعده الذي قطعه على نفسه، وامتلكت "**فاطمة**" من الحرية واحترام الآخرين لها، ما غبطتها عليه نساء مجتمعها، فكانت سيدة نفسها وسيدة بيتها، كما أرادت للأخريات أن يكنّ سيدات أنفسهن، يعاملن الناس باحترام وتقدير، ويعاملونهم باحترام وندّية.

وفضلاً عن تلك الأنفة، فإن من صفات "**فاطمة**" تمتعها بذائقة فنية عالية، وقد رسمت الكاتبة لهذه الذائقة لوحةً مشهدية نادرة في الرواية العربية، حيث وقف شحاذ أمام الباب، غنى.. قالت "**فاطمة**": "**افتحوا الشبابيك.. فتحوها واستمعوا إلى الأغنية .. أغنية غريبة، فيها لحن نبشه المغني من غبار الأزمنة. فأراد سعيد أن يبقيه عندهم ليعلمه أغنياته، فقالت له فاطمة :لا تحبس الطيور يا سعيد. ثم قالت لأم رشيد عاملة البيت : افتحي الباب قبل أن يذهب، وأحسني إليه.**

نظر المغني إلى أم رشيد، فظنها سيدة البيت، فقال: الله يخلي الست السوداء في هذا البيت ، ثم سمع صوت فاطمة فقال: الله يخلي

الست البيضاء في هذا البيت . ابتسمت أم رشيد وقالت: يا أم نوري، يتهم صاحب البيت بأنه متزوج امرأتين، فهل أحسن إليه...؟ فقالت : بل عرف أنك مثلي سيدة في هذا البيت". ص (499)

كانت "فاطمة" تعشق **"يوسف"** وقد وضعت نصب عينها مشروعاً حيوياً لتأسيس بيت وأسرة تقوم على شراكة متماسكة، وقد نجحت في ذلك، وكانت تعلم أن **"يوسف"** أحبها منذ لمس بياضها الشفاف، وأحبها حباً حقيقياً يوم عاقبته وأدّبته وهجرته سنتين ، حرمته خلالهما من متعة النظر إلى وجهها وسماع نغمة صوتها. لكنها على الرغم من عودتها إلى بيتها بكرامة المرأة الحرة إلاّ أن صدى غلطة **"يوسف"** ظلت حاجزاً بينها وبينه، وقد حاول **"يوسف"** أن يفعل المستحيل لكسر هذا الحاجز، لكنه لم يفلح ، وحاول مرة استعمال رجولته الشرقية من جديد، فلم يزحزح الحاجز من مكانه قيد شعره، وهددها بالوعيد، فلم ينجح، ثم حاول الاستفادة من الوازع الديني، فطلب إلى **"الشيخ خليل"** أن يقرأ على مسامعها (سورة النساء) وأدركت **"فاطمة"** ما يرمي إليه ، وهو سماع الآية الكريمة: **(وَاللاَّتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ)** فلم تطامن من عزتها، وقد اكتشف **"يوسف"** ضعف أسلحته عندما أويا إلى النوم ، وأدرك أنه أخطأ ثانية معها، فتقرّب إليها مستعطفاً: **"سعيت إليك يا فاطمة في كل الطرق ولم أصل..! قالت وهي تعرف أنها ظالمة لترد القهر عن نفسها: بالوعيد تنال جارية فقط يا أبا نوري، ولا تستعيد حبيبة... صمت يوسف، ثم قال كأنه يحدث نفسه: هذا كيوم تأخرت في فتح الباب لي فألمتك... فهجرتني وذهبت إلى خالك إسماعيل وبقيت عنده سنتين. قالت: كمن تحدث نفسها هي أيضاً: لا، هذا مختلف، يومذاك كنت أستطيع أن أترك أولادي، هنا... اسمك واسم أولادي".** ص (37)

يُظهر المقبوس شدّة حرص **"فاطمة"** على التمسك بالعلاقة الزوجية من جهة، والشعور بالانتماء إلى البيت والأسرة زوجاً وأولاداً من جهة ثانية، فضلاً عن الشعور بالانتماء إلى الذات، وعدم تقبّل أيّ إهانة أو وعيد. والحرص على أنها حرة وليست جارية. ولم تقبل التنازل عن جزء من ذلك كله، وقد أثبتت ذلك بصرامةٍ حينما تأخرت في الحمل، الأمر أثار حفيظة أهل الزوج لرغبتهم في ولد، وقد حاولت **"نفيسة"** أخت **"يوسف"** عندما كانت **"فاطمة"** وزوجها يقيمان في دمشق، أن تغريه بالزواج ثانيةً، فظهرت الحيرة والتردد في تصرفات **"يوسف"** وأدركت **"فاطمة"** معنى تردده وحيرته، وأيقنت أن البيت الذي تحاول بناءه مهدد بالانهيار، وأن مشروعها المستقبلي يهتز على الرغم مما تتميز به من صلابة وتصميم، فقررت الانتقال بمشروعها الحيوي إلى وجهة جديدة، وأزمعت تغيير البيئة، فقالت له وهي تعلم مدى سلطانها عليه: **"سنسافر إلى أهلي في عكا ، وتذكرت خالها إسماعيل وما يمكن أن يقول لها في مثل هذا الموقف : قاوم يوسف هجرك، فقاومي يا فاطمة التنازل عنه ، وهكذا كان .. سافرا إلى عكا ، حيث أخوها قدري وأمه زوجة أبيها ، وبعدها انتقلا إلى حيفا واستقرا فيها وأخذت الأسرة تتنامى، ولداً بعد الآخر. لم تنس فاطمة ما فعلته نفيسة بها، ولا يوجد ما هو أشد وأقسى على نفس المرأة ، من تحفيز وتحريض الزوج على الزواج من واحدة ثانية .. !!"** إنه حاجز نفسي آخر ينهض بين **"فاطمة"** و **"نفيسة"** وقد قاومته **"فاطمة"** برحيلها مع زوجها من دمشق إلى عكا ، لتبتعد عن **"نفيسة"** وعن الخطر الذي يمكن أن تشكله على حياتها الزوجية.

إن تحريك الأحداث عن طريق شخصية أنثوية، أخضع النص لقبول المرأة كمشاركة في متن العمل الروائي، ولم ترتض البقاء على ضفافه "والفضل يعود للرؤيا البصيرة التي تميّز المؤلفة، واهتمامها بالقضايا الكبرى، وما تحتاج من وعي وأناة ومهارة في الأداء والتواصل.. وهذا ما جعل الرواية "شهداء وعشاق" تعطي المرأة حصتها من السحر والجمال إلى جانب اليقظة والوعي الذي يتدرج من الفطرة وإرث الكرامة وصولاً إلى مرحلة الوعي السياسي، كما هو حال" منور "ابنة" يوسف وفاطمة" : "الصبايا يكبرن بالمصائب" و" السعادة لا تنضج الصبايا كما ينضجهن الشقاء " و" قدرنا أن نربي بناتنا للسعادة " . (2)

يبدو نجاح مشروع "فاطمة" في تأسيس بيت وأسرة قد آتى أكُلَه على أحسن ما يرام، وقد برعت في تنشئة أولادها تنشئة أعدتهم فيها ليكونوا مثلها شخصيات إيجابية فاعلة، فـ "سعاد" – على سبيل المثال – التي كانت تمارس طفولتها قبل الحرب، ما إن وضعت الحرب أوزارها، حتى غدت فتاة رائعة الجمال، وقد لفتت إليها الأنظار في أحد الأعراس في طبريا : " **تأملت النساء ذراعي سعاد وبشرتها الياسمينية الصافية .. سمعت سعاد امرأة تهمس : لو كانت طويلة لخربت الدنيا بجمالها !. فردت عليها سعاد بينها وبين نفسها : لا أريد أن أخرب الدنيا**" ص (144) "**أجل هي لا تريد حقاً أن تخرب الدنيا لأنها ابنة فاطمة وتربية ناديا خوست – إن صح التعبير – إنها ستبقى منزهةً عن السقوط ، كما هي منزهة أختها منوّر، وعمتها نفيسة، ستبقى نقية كما الوطن بالرغم مما أصابها وأصابته، هكذا كانت تريد لها أمها فاطمة، وهكذا تريد لها مبدعتها المؤلفة، أن تكون نقية ذات إرادة قوية**" . (3)

وتتزوج "سعاد" من "حمدان" بعد عشق طاغ، وأرادت أن تسعده وتسعد نفسها بهذا الزواج، ولكنه كان زواجاً ذا مرارة، كررت فيه المؤلفة كثيراً من المواقف التي تريد أن تتوقف عندها، وتبث فيها العديد من الرؤى المتعلقة بعلم النفس وتطبيقه في الرواية..

وتخرج "سعاد" من هذه الدائرة أكثر وعياً وإرادة، وتتخلص من جنينها بعد طلاقها من دون أن يتدخل أحد في قرارها ، وكان "سعيد" أخوها فخوراً بهذا القرار الذي اتخذته بمفردها من دون مشورة أحد ، ومن دون أن تعلم أحدا، ثم صممت أن لا تتزوج إلاّ بعد أن تتولد عندها القناعة الشخصية التامة ، وكان لها ما أرادت، تزوجت المحامي "عبد الرحيم" من صفد، ثم غابا معاً في خضم الأحداث المستقبلية على أرض فلسطين.

"**إن معظم الشخصيات الأنثوية في روايتي" حب في بلاد الشام" و"شهداء وعشاق في بلاد الشام" يتمتعن بصفات خَلقية وخُلقية وجذابة على المستويين الجمالي والفني، سواء أكنّ عربيات أم أجنبيات، فهن جميلات تميزن ببياض البشرة وشقرة الشعر.**

هذا على المستوى الجمالي الظاهر للعين، أما على المستوى القيمي فإن نسوة الرواية يتحركن كنماذج أنثوية من جهة، وفعاليات وطنية قومية من جهة ثانية".(4)

إن شخصية "فاطمة" حظيت من الكاتبة بعناية لم تحظ بها شخصيةٌ أخرى، وكأنها "**أرادت بهذا الإعلاء والتسامي والإنجازية المثلى أن تصنع ذروة الإيقاع حتى لتبدو وكأنها شخصية خالدة**".

ولا بد أن نلاحظ أن شخصيات الرواية ذوات السمات النموذجية أو شبه النموذجية بصورة أدق [وعلى رأسهن فاطمة] تمتاز من بينها الإناث على الذكور بانحياز عفوي من الكاتبة

تجاه بنات جنسها، فتجعل حركاتهن وتصرفاتهن ذات أبعاد إنسانية أكثر مما هي عليها لدى الرجال، ونظراً لسيطرة النزعة التربوية على الأنثى فقد كانت معظم حركات النساء داخل البيوت، وهذا ما جعل الكاتبة تتمادى في وصف البيت الشامي أو الفلسطيني بخصوصياته وأجزائه، ومن ثم ربط علاقات أهله به كمكان حيوي جمالي، وجمالُ الشخصية ظل مترافقاً مع جمالية المكان منذ البداية حتى النهاية، وهذا ما وسم الشخصيات بسمات متقاربة متشابهة، ومن طينة واحدة؛ شخصيات إيجابية متفاعلة اجتماعية مع وجود بعض الفروقات الشخصية بحيث" تتميز كل شخصية من غيرها بطابعها الخاص وأهوائها ونزعاتها ومواقفها من الذات والناس والحياة، وليس هناك أي شخصية متشوهة أو شاذة . لقد اختارت الكاتبة الشخصيات من شريحة اجتماعية فاعلة وكأنها تريد أن تقول لنا : "هكذا أحلم أن يكون أفراد مجتمعنا العربي، ويمثل هذه الشخصيات يمكن أن يبنى المستقبل المشرق". (5)

"واستكمالاً لنمذجة الشخصيات بصورة عامة والأنثوية بصورة خاصة، فقد جعلتها من طبقة متوسطة أو أكثر من متوسطة، تملك العقارات والأموال، وتتحرك بين المدن العربية والتركية، وقد التفتت الكاتبة إلى السلوك الديني الذي جملت به صور شخصياتها، وهو تجميل عفوي، يعدّ من متممات الشخصية في تلك المرحلة ولا يزال متمسكاً به لدى الأسر المحافظة، واكتمال الشخصية لا يكون إلا باكتمال النصفين، الدين والزواج". (6)

الهوامش:

1- نازك الأعرجي. ناديا خوست في "حب في بلاد الشام" مجلة عمان. العدد 47 أيار ص 66 وكتاب تكريم د. ناديا خوست. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2005

2- كتاب تكريم د. ناديا خوست . اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2005

3- كتاب تكريم د. ناديا خوست . اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2005

4- د. نضال الصالح. ناديا خوست روائية "أعاصير في بلاد الشام" أنموذجاً .كتاب تكريم د. ناديا خوست. اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2005

5- عبد الرحمن عمار. الإيجابية في رواية " حب في بلاد الشام" الموقف الأدبي. العدد أيلول 1999 وكتاب التكريم.

6- كتاب التكريم.